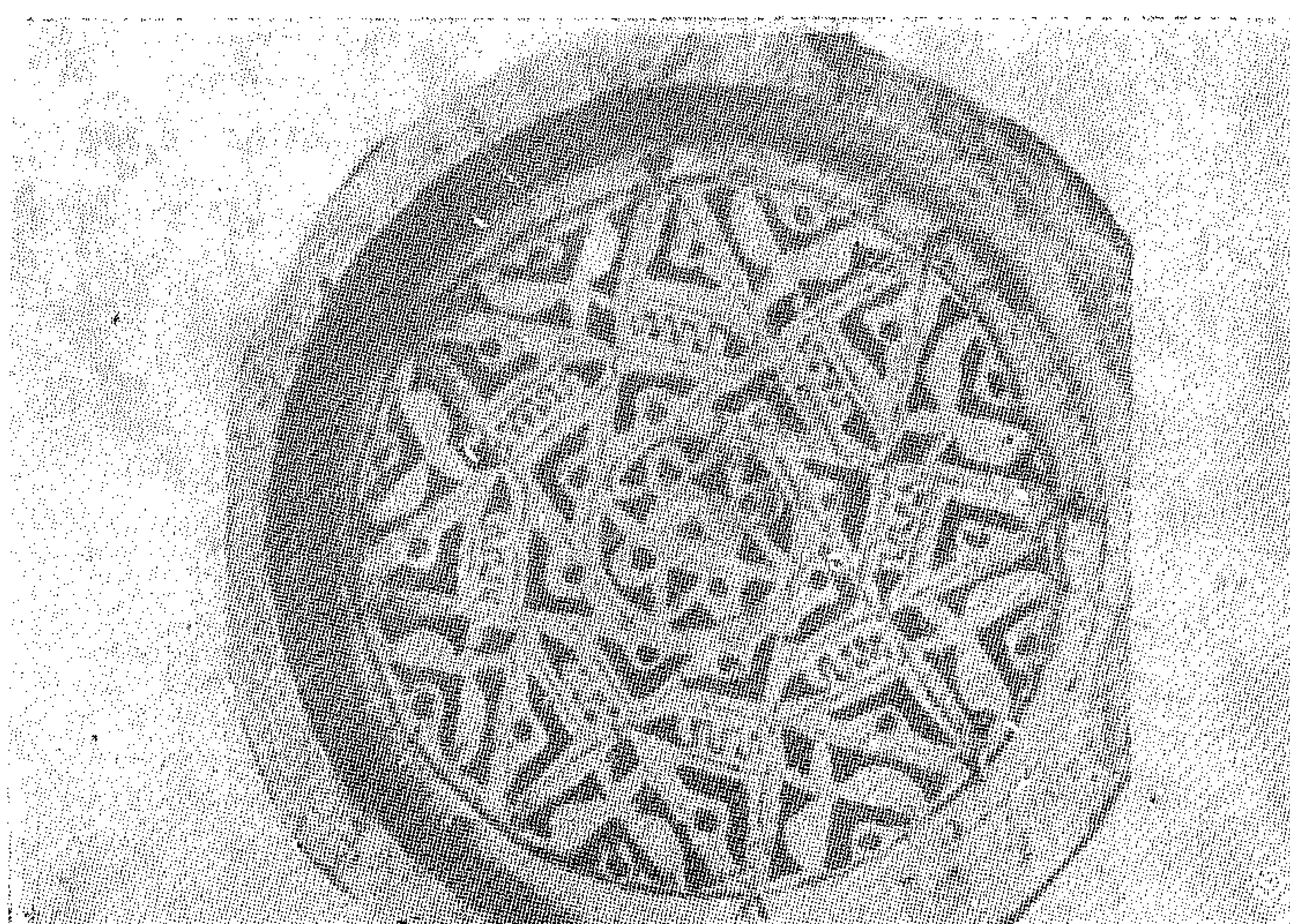
أسرار الفن التشكيلي

دكتور محمود البسيوني

M.A. Ph.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا
أستاذ ورئيس قسم التربيـة الفنيـة
كلية التربية – جامعة الملك عبد العزيز ، مكة المكرمة
عضو مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن
عميد المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة (سابقا)



الناشر
عالم الكتب
٣٨ عبد الخالق ثروت . القاهرة

أسرار الفن التشكيلي

دكتور محمود البسيوني

M.A. Ph.D. من جامعة ولاية أوهايو بامريكا
استاذ ورئيس قسم التربيـة الفنيـة
كلية التربية - جامعة الملك عبد العزيز ، مكة المكرمة
عضو مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن
عميد المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة (سابقا)

الناشر
عالم الكتب
٣٨ عبد الخالق ثروت - القاهرة

الطبعة الأولى : ١٩٨٠

محتويات الكتـــاب

فهـــــرس الصـــور

مقـدمة الكتاب

« اسرار الفن التشكيلى » عنوان هذا الكتاب الذى يجده القارىءبين يديه ، ولعله يتساءل ما هى تلك الأسرار التى يختص بها الفن التشكيلى دون غيره ؟ الواقع أن كل فن له اسراره التى لا يعرفهــا غير المتضلعين فى المهنة . او كما يقال بالعامية « المحنكين فى الكار » ، ولذلك قد لوحظ أن المحنكين يموتون وهم محتفظين بتلك الأسرار ، التى ما كانت لتنتقل من الاستاذ لتلميذه ، او من المعــلم لصبيه ، الا اذا كان هناك تتلمذ بالمعنى الحقيقى . ومعنى ذلك وجود تلميذ يعتقد فى أستاذه ، وأستاذ وصل من الخبرة الى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره . ومع الأسف فى زحمة انشغال كليات الفنون بتعليم الآلاف ، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفــوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه ، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل أكثر من الجوهــــر ، وبالتالى هم يتصدرون مراكز الفن ، ويمارسون شكلياته ، دون أن يغوصوا فى أسراره، ويصلوا الى درجة الاستاذية فيه . ولذلك يندر بين الناطقين بالضـــاد من حقق مجدا عالميا فى الفن التشكيلى ، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المتحضر المعاصر .

واذا كان هذا هو الحال بالنسبة المشتغلين بالفن التشكيلى على وجه العموم ، فالمشكلة تظهر بشكل خطر بالنسبة للجمهور المتذوق بوجه عام، أين هوهذا الجمهور؟ وما هى معلوماته عن الفن التشكيلى؟وكيف يشجع الفنانين ويرتاد معارضهم ويقتنى أعمالهم ؟ الاجابة على هذه الاسئلة تتجه ناحية السلب اكثر من الايجاب . والقضية فى نظر المؤلف قضية الثقافة الفنية المنتشرة وضحالتها . أين الكتب التى تؤلف فى هــــذا المضمار ؟ وما هى المجلات التى تصدر لتنير الرأى فى هذا المجال ، وأين هى البرامج الخاصة فى مجالات الاعلام المختلفة التى تتبنى قضية الفــن التشكيلى وتبرزها للجمهور ؟ ان الفرص المتاحة ضئيلة ، ولذلك يزداد الجهل بالفن التشكيلى وأسراره مع ضحالة ما ينشر حوله .

هذه المشكلات دعت المؤلف أن يفكر مليا فى مداخل لحلها ، وكان أهم شيء دار فى ذهنه ايجاد مؤلف مبسط يحكى شيئا عن الفن التشــكيلى . ويشرح اسراره ، دون أن يخوض فى تعقيد فى مصطلحات عويصة تكــره القارىء أكثر فى تتبع الموضوع ، ومعرفة شيء حوله ، ولذلك خرج هذا الكتاب لييسر للجمهور ، وخاصة غير المتخصص ، وطلاب الفن البادئين ، شيئا عن كنه الفن التشكيلى ومضمونه .

والكتاب يقع فى ثلاثة ابواب رئيسية : الاول يعالج « مقومات الفن التشكيلى » وهى فى نظر الكاتب وحدة متعددة الجوانب ، ولذلك يشرح هذا الباب مفهوم هذه الوحدة من الوجهة الابداعية ، ثم يخوض فى تفاصيلها : الخط ، والمساحة ، والملمس ، والكتلة ، والحجم ، والنسب ، والضوء ، والايقاع .. الى آخر ما جاء من تفصيلات فى هذا الباب ، الذى يصور أخلاقيات هذه العلاقات مجتمعة فى وحدة العمل الفنى .

ثم ينتقل الكتاب الى الباب الثانى وعنوانه « الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة » ، وهنا تعالج تفصيلات اخرى من طبيعة تختلف الى حد ما عما جاء من تفصيلات فى الباب الاول: فيشرح، مفهوم الموضوع، والشكل والمضمون ، والاثارة ، والتلقائية ، والعلاقة بين الصدفة والقصد ، ومعنى التعبير ، والخيال ، والتجريد ، والايقاع ، والاسلوب، الى آخر ما جاء بهذا الباب .

أما الباب الثالث فيعالج فى عمومه «القيم الحضارية للفن التشكيلى»، فيربط بين الفن وشتى مقومات الحياة — يشرح الصلات بين الفن التشكيلى وكل من المداخل المختلفة التى يحتك بها فتؤثر فيه وتتأثر به ، ومن بين هذه الروابط : صلة الفن بالحياة ، وبالتراث ، والاخلاق ، والتربية السلوكية ، والدين ، والعلم ، والادب ، والفلسفة ، والتحليل النفسى ، والفراغ ، والصناعة ، وغير ذلك من علاقات .

فالكتاب اذا يمثل ثلاث وحدات رئيسية: الاولى تعالج البناء، والثانية تعالج التعبير ، والثالثة تعالج التأثير الحضارى للفن التشكيلى . والكتاب بهذا النحو محاولة لتجميع أسرار الفن التشكيلى فى ثلاث خيوط رئيسية. وليس معنى ذلك أن الموضوع قد وفى تماما ، فالحقيقة أن كل عنصر فيه يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكى يستوفى بحثا ، ويحتاج لحياة اكثر من مؤلف ليدخرها ، لخدمة الموضوع واستيفائه ، ولكن ما جاء هنا هو من قبيل فتح الشهية لموضوع دسم غنى بالأسرار .

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف لم يكتب دفعة واحدة ، بل هو ثمرة جهد سنوات ، وقد بدأ مع بداية اعارتى لكلية التربية جامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة عام ١٩٧٥، حيث جئت لانشاء قسم للتربية الفنية فى مكة المكرمة — تلك المدينة المقدسة — والذى بدأ فى اخراج أول ثماره هذا العام . وساعد فى كتابته ما أتاحته لى جريدة الندوة التى تصدر فى مكة المكرمة ، بأن أنشر للجمهور تباعا شيئا تحت عنوان « أسرار الفن

التشكيلى » فى ملحق الجريدة الذى كان يصدر كل خميس ، وبعد ذلك فى باب ندوة الادب والثقافة الذى يشرف عليه الدكتور صالح جمال بدوى ايام السبت أو الاثنين . كما نشرت جريدة عكاظ بعض تلك الفصول . لكن بعد أن جمعت المادة ، وأعيد مراجعتها لاكسابها شيئا من الوحدة . واحلال فقرات بأخرى ، وادخال تعديلات ، واستطرادات ، هنا وهناك . وتقديم صور ملائمة ، ظهر هذا الكتاب بشكله الجديد ، الذى يعالج هذه المبادىء العامة للفن التشكيلى ، التى تهم كل مشتغل بهذا الفن : مدرس ، او طالب . أو مثقف ، يريد خط سير يرشده فى هذا المضمار .

وقد كان لتلاميذى الذين ادرس لهم مادة التذوق الفنى فضل فى تتبع مادة هذا الكتاب بالمناقشة اثناء المحاضرات ، وبالقراءة فيما كانت تنشره الصحيفتين ،الندوة وعكاظ . واذ كان لى أن أشكر بعض من شجع ودفع عجلة هذا الكتاب للامام ، فأشكر السيدة زوجتى التى أحاطت انتاجه بالرعاية ، كما اشكر السيد/لويس رزق الله برسوم للجهد الذى بذله فى نسخ فصوله واعدادها للمطبعة .

وفى الختام ارجو ان يكون هذا الكتاب اسهاما بجهد متواضع فى شرح قضية الفن التشكيلى ، ومشكلاته ، وأسراره ، للقراء فى الوطن العربى ، والله اسأل ان يساعدنى دائما فى البحث عن الحقيقة ، ويعيننى فى التعبير عنها ونشرها ، فما أجمل ان يتأمل الانسان شيئا من أسرار هذا الكون وخالقه ،وما اجمل أن يكون ذلك من خلال الفن التشكيلى الذى يصور تلك الاسرار ، ويعبر عنها للجمهور المتعطش دائما لفهم هذا السحر الأزلى ، الذى يحار معه ، ويحسسه دائما بأن هناك شيئا أكبر منه ، واخلد منه ، سجله الموهوبون من البشر عبر عصور متصاعدة من الحضارات المتعاقبة ، تلك نعم الله ، يهبها من يشاء ، انه نعم المولى ونعم المعين ، ومنه التوفيق وبه ، وصدق الله فى قوله : « فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الارض » (١) . صدق الله العظيم .

المؤلف

فندق الفتح ــ مكة المكرمة

مايو ١٩٨٠
رجب ١٤٠٠

---

(١) القرآن : سورة الرعد ، آية ١٧

الباب الأول

مقومـات الفن التشـكيلى

١ ـ الفن التشكيلى بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة فى الفن التشكيلى ، أصبح الالتزام الذى تعتنقه مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى ، وقد تحيله الأخيرة الى انقاض ، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة ، قد تصل فى ذروتها الى النقيض . ويبدو ـ بعد استعراض تعدد المدارس ، والتعرف على زعمائها ، وادمغتهم ، واتجاهاتهم ، أن الأمر « فوضى » لا التزام فيه بشيء مقدس ، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس .

وتفسر « الفوضى » بعدم توافر نظام واضح ، وسعناها أيضا اختلاط الأمر على الفنان ، وناقد الفن ، ومدرسه ، وتلميذه . فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط ، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادىء موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعا ، على اختلاف : خاماتهم ، وموضوعاتهم ، وتقنياتهم ، ومدارسهم ؟ ألا يوجد ثمة اتفاق بين المدارس ، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل ، مهما اختلفت مداخل كل مدرسة ؟

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى « فوضى » ليس أمرا مطلقا ، فبالنسبة للفرد العادى ، قد ينظر لمداد سكب على الأرض بطريق الخطأ ، على أنه بقع جاءت عفوية ، وتمثل فى نظره نوعا من الفوضى ، لكن الفنان المدرب قد يرى فى هذه البقع العفوية نظاما ، بقليل من « الرتوش » ، أى بالاضافة ، أو الحذف ، أو التكييف ، يحيل هذه الفوضى الى نظام واضح . و لايمكن الادعاء مثلا بأن السحب التى تحركها الرياح تشكل أشكالا عفوية ليس فيها نظام ،وينطبق ذلك على : أمواج البحر ، وأشكال الكثبان الرملية ، وعلى تعريق الرخام ، وتشقق

التربة . والصحيح أن هذه المظاهر التى قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة للعين العادية ، انما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة الى نظام ايقاعى له منطقة ؟ وعلاقاته التشكيلية التى يمكن أن يكشف عنها الفنان المدرب . ويظهر هذا جليا حين تبعثر رياح الخريف أوراق شجرة ، فالرياح لها مسار ، ولها قوة محركة تدفع بهذه الأوراق فى اتجاه هذا المسار ، لا ضده ، وتخضع البعثرة النهائية لمفعول الرياح ، يطبيعتها ومقوماتها . فالبعثرة النهائية التى تبدو فوضوية عارضة ، انما هى وليدة نظام واقع غير ملموس ، وهكذا فى بقية الأشكال الظاهرية التى تبدو فوضوية للعين العادية ، مثل : تعريق الرخام ، أو تشكيل السحب ، أو سقوط قطرة دم على الأرض — انها جميعا لا تحمل نظاما هندسيا فيه تماثل أو تكرار أو يخضع للقواعد الهندسية فى الرسم ، ولكن مع هذا ، فيها نظامها ومنطقها الذى يمكن تكشفه ، والتعبير عنه فنيا .

ولو أن طفلا قذف بحجر على جدول من الماء الساكن ، لا نبعثت حركة دائرية مطردة فى هذا الماء ، تضيق الى الداخل وتنفرج الى الخارج ، حتى تخمد حركتها تدريجيا لتعود صفحة الماء الى سكونها . فحركة المياه التى تولدت لها نظامها الدائرى ، وهى بخلاف حركة المياه فى الشلال أو فى السيول المنهمرة من فوق سطح الجبل ، والاندفاع فى الحالتين ليس معناه الفوضى ، انه نظام له مقوماته ، وقد أمكن أستخدام اندفاع مياه الشلالات فى توليد الكهرباء ، باعتباره نظاما لقوة محركة .

والفنان التشكيلى بعينه المكتشفة ، يحيل ركام الفوضى الظاهرة الى نظام ، لكنه ليس نظاما متعارفا عليه ، انه نظام اللانظام ، له منطقه التشكيلى التجريدى . فالصورة رقم (١) وهى للفنان التشكيلى « هانز هارتنج » (١٩٤٧) — يلمح فيها الانسان لأول وهلة مجموعة

من البطش اللانظامية ، ولكن بتأملها قليلا يبدأ يظهر النظام ، وهى نوعان : دائرى ، فى الأشكال الأمامية المتجهة يمينا ويسارا ، والى الأسفل والأعلى — ومستقيم (عرضى وطولى) فى البطش الخلفية . النوع الأول أشبه بالحلقات المتداخلة بعضها فى البعض الآخر ، فى حين أن النوع الثانى مستطيلات غير كاملة . والشكل الأمامى ، والأرضية الخلفية ، فى عمومهما أشبه بلحنين متداخلين ، ومرتبطين .

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد اليه لتبرير الوحدة الابداعية لهذا العمل الفنى ، الا أن حس الفنان المرتبط لا شعوريا بحس المتذوقين ، هو الذى قاد هذا الابداع حتى وصل الى تلك الايقاعات المميزة ، التى قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى ، لكن يحكمها فى الواقع النظام اللانظامى .

ان الفوضى الظاهرة قد تحمل فى طياتها نظاما مستقرا ، وتكشف هذا النوع من النظام يحتاج الى دربة من الفنان ، الذى يستطيع أن يدرك بوادر النظام فى الفوضى ، وبجهد ابداعى يستطيع أن يبرز هذا النظام ، فيستمتع به الناس .

٢ ــ وحدة العمل الفنى

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة ، وتوحد بينها ، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككا ، وبالتالى يفتقر لأهم عامل فى الابداع . والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم ، متآلف ، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين . ورغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة : من الطبيعة ، أو من التراث ، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة ، الا أن كل هذه المصادر ــ رغم تعددها واختلافها ــ لابد وأن تذوب بعضها فى بعض ، وتحل متناقضاتها ، وتظهر فى قالب جديد ، هو الوحدة التى تؤلف بينها ، وتجعلها فى صيغة مقبولة .

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة « الجشتالت » ، فى النظرية المسماة بهذا الاسم ، أى الكل العام أو الهيئة ، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل .

لو فرضنا عربة فكت أجزاؤها ، قطعة قطعة ، لفقدت مسماها « عربة » ، حيث أن العجلة وحدها ، والموتور ، والبطارية ، وخزان الوقود ، والمروحة ، وأجهزة الاضاءة ــ كلها أجزاء ليست لها قيمة ــ الا اذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها ، التى تجعل العربة تتحرك فى النهاية . وحتى فى حالة العربة كهيكل دون محرك ، لا يمكن أن تسمى عربة ، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت ، لأنها فقدت القوى المحركة ، أو العامل الهام فى كيان العربة . وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الانسان ، أنه وحدة ، فلو أن اليد قطعت وفصلت ، لفقدت وظيفتها كيد ، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم ، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات . فحين تفصل فانها تتأثر وتصبح جسما آخر منفصلا ، ويصبح جسم الانسان ككل مفتقدا هذا الجزء . أى أن جسم

الانسان بكامل معناه ، عند تصوره فى حالة صحية سليمة ، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهى تعمل فى تناسق ، وفى وفاق ، تؤدى وظيفتها فى هذا الكل الموحد .

وفى العمل الفنى تأتى الوحدة ، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذى يثرى هذه الوحدة . وهى وحدة معتمدة على ذاتية الفنان، الذى بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل ، ويخضعها لارادته الواعية ، واللاواعية ، لتخرج محملة بالقالب الذى يرتضيه الفنان ، ويعبر به عن مشاعره .

ولغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة ، قوامها : الخط ، والمساحة والكتلة والملمس ، واللون ، والضوء ، والتوافق ، والتباين ، والايقاع ، والتماثل ، والترديد ، والتكرار المنغم ، والتوزيع وغير ذلك من العوامل ، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت ، فان هذه العوامل تترجم فرديا حسب تجربة الفنان ، وشخصيته ، وهى تأخذ كيانا مميزا مع تجربة كل فنان ، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو فى تواجدها كظاهرة ، يمكن التحدث عنها . وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة ، لا يعنى اطلاقا التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر ، فبقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سحنته الخاصة ، وتقاطيع وجهه المميزة ، كذلك الحال فى الأعمال الفنية التى هى صدى انسانى لتنوع البشر . وكلما ازداد هذا التنوع ، كلما كان له أثر واضح فى أشكال الوحدة وألوانها التى تنعكس فى أنماط الفنانين وطرزهم . وفى ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الابداعى المشترك ، الذى رغم التنوع ، يبين قدرة الفنان الانسان على صياغة تجربته ، والتأليف بين عنصرها ، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها فى القالب الجديد الذى هو انبثاق من العملية الابداعية ذاتها ، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية ، وهو

لا يطغى على غيره من الأجزاء صغر أو كبر ، وانما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدى وظيفته خير أداء .

ولذلك فان العمل الفنى فى وحدته ، يمثل نوعا من العدالة ، حين يجد كل جزء مكانه المفضل ، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله ، فقيمته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه ، وكل اشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه ، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة . وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى، يرى مختلفا عما لو رؤى فى محيط أسود ، أو أحمر ، لأن تغير المحيط يعكس آثارا على الشكل . ولذلك فان أى جزء يدرك فى الوحدة ، لا يمكن أن يدرك منفصلا ، انما باعتباره جزءا فى كل ، أخذ قيمته ، وحيوته ، من هذا الكل . وبقدر ما أعطى هذا الكل من أثر ، أضاف شيئا الى مظهره المميز عند رؤيته .

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد ، اذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدما ، وتكرارها ، فلا يمكن مثلا أن ينقل من الطبيعة ، فالطبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان ، وحساسيته ، لا تحمل هذه الوحدة الفنية . فالفنان بحساسيته ، وقدرته الخلاقة ، هو الذى يرى ، ويكشف النظام، من فوضى الأشكال ، ويحيلها الى صيغ ذات مغزى . هذه الصيغ لابد أن يكون قد عاناها بنفسه وهو يرى ، ويسمع ، ويتذوق ، ويلمس ، ويتأثر ، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته ، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل ، لأنه لو عرف من قبل ، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية ، وهو ما يتنافى تماما مع الوحدة الفنية وطبيعتها الابداعية .

فكلما كان الفنان على سجيته ، متسلحا بأحداث الفن ، ومتدفقا بالمشاعر ، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير ، لينظم أعماله الفنية ، ويكشف

وحداتها ، ويتطور مع تطورها ، بحيث أن كل وحدة يكتشفها انما هى مقدمة لوحدة أخرى . ويظهر تسلسل الوحدات فى تتابعها . ما فشل فيه ، وما أصاب من نجاح ، ولا علاقة فى ذلك بالزمن الذى يستغرقه فى كل حالة ، فرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق ، لكن وراءها رصيدا من الخبرات فى تاريخ كفاحه لابراز فكرته . بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتا طويلا منه ، وتبدو مفتقرة للوحدة ، لا لشىء الا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية لتوصل الفنان الى ذروة التعبير المنشود ، فتخرج ناقصة غير متكاملة ، تئن من النقص فى النضج ، وقد تنضج مستقبلا فى أعمال أخرى غير منظورة .

والوحدة التى لها كيان فنى مؤثر ، هى التى تصدم الرائى دون أن يشعر بتفاصيلها ، فيهتز لها ، ويستجيب استجابات ملؤها العجب ، دون أن يفكر فى أسباب هذه الاثارة ، أو مصدرها . وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هى ثمرة لشخصية متكاملة ، وتنبعث من وميض لحظة هذا التكامل . ولا يتم ادراك هذه الوحدة حين يفتت الانسان رؤيته ، ويبدأ ينظر الى التفاصيل ، والى مهارة الفنان ، والى الموضوع أى العوامل التى قد تبهر الشخص غير المتذوب ، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية . ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة ، لأنها ليست مسألة رياضة عددية ، تضاف أرقامها بعضها لبعض فيستنتج منها الرقم الكلى . ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء ، وعلى هذا الأساس فان وحدة العمل الفنى هى وجود صفة كلية مسيطرة ، وهى فى عمومها ، أكثر من مجرد مجموع التفاصيل . هى الصفة التى يضفيها الفنان حين يربط ، بطاقة خفية ، شتات الأجزاء بعضها ببعض ، فتصبح للاجزاء ملامح ، وتقاطيع ، وسمات ، هى نتيجة الحياة الجديدة التى اكتسبتها هذه التفاصيل ، وسط هذا الكل الجديد .

وتظهر صعوبة ادراك الوحدة من هذا الجانب ، لأنها ليست احدى الأجزاء ، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافا بعضها الى البعض فحسب، انها الأجزاء جميعا منصهرة مع العوامل الخفية التى أثرت فى ولادة الوحدة . فحين ينظر الرائى الى العمل الفنى ، لو أنه أدرك العمل الفنى من خلال العوامل الخفية الموحدة فى استجابته الكلية ، لكان فى طريقه الى ادراك هذه الوحدة ، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجـزاء . واحدة فواحـدة ، فان الفكرة الكلية قد تضيع ولا يدركها . وحينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن ادراك وحدة العمل الفنى تتـوقف على الشخص المدرك ، وتدريبه المسبق فى الاستجابة للاعمال الفنية . فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال ، لتملى دياتتها عليه ، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلى لأول لحظة ــ كلما تيسر له ادراك هذه الوحدة ، وبالتالى الاستجابة للعمل الفنى ككل ، وتذوقه .

وقد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد ، الذى لا يحاكى فى صورته الأب ، أو الأم ، أو الأقارب ، وانما هو حصيلة لكل ذلك ، أى أنه يتميز بفرادته فى الوقت الذى يحمل سماته من أبويه ، ومن أجداده الآخرين . كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية ، فالمـاء وحـدة بينما أجزاؤه الأكسيجين والايدروجين . والمـاء مختلف تماما عن ادراك كل جزء داخل فى تركيبه ، كما أننا عندما نذيب ملحا فى المـاء ، قد نحصل على محلول جـديد لا هو بالملح ولا هـو بالمـاء ، فكل من العنصرين ذاب فى الآخـر وأصبح الموجود كيانا جديدا غير الكيانين المنفصلين اللذين دخلا فى تركيبه .

وفى اطار هذا التفسير ، فان أى عنصر من العناصر التى سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح ، والتفصيل ، انما سيكون فى اطار ادراك هذه الوحدة . فالتحدث عن : الخط ، أو المساحة ، أو اللون ، أو الملمس .

او الضوء ، أو التوافق ، أو التوازن ، أو الايقاع ، أو الترديد ، أو التكرار ، وغير ذلك من العوامل ، انما هو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها . ويعنى ذلك أن الكل يجب أن يكون فى ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء . فالجزء انما هو معين لبناء الوحدة ، سواء كان المعين الوحيد ، أو أحد المعينات ، فالعبرة هى فى البنـاء الموحد النهائى الذى يخدمه : الخط ، والمساحة ، والكتلة ، وشتى التفاصيل .

ويبدو أن الفنانين الذين نجحوا ، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التى تعكس شخصيتهم ، دون أن يضحوا بالعوامل السابقـة المذكورة ، كل بمنهجه فى الوصول الى هذه الوحدة . وسنعالج فيما يلى أهم هذه العوامل .

٣ ـ الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى اذا كان جديرا بهذه التسمية ، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب . والوحدة كلمة قد تكون غامضة اذا لم يصبها التشريح والتفسير . يمكن تصور المـاء والسكر ، كل منهما له كيان مستقل ، ومذاق خاص يعرف بسماته . فلو أذبنا السكر فى المـاء ، لظهر تركيب جديد ، لا هو بالسكر ولا هو بالمـاء ، ويمكن القول أنه ماء مسكر (حلو) ، من خصائصه فقـدان كل من عنصريه ، وهما : المـاء ، والسكر ، لكياناتهما الأصلى ، واكتساب كل منهما خصـائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة ، فالمـاء أصبح مسكرا ، والسكر أصبح مذابا بسائل بعـد أن كان صلبا . والوحـدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيرا ، فهى تتركب من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة ، لكنها حين تتجمع فى العمل الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المميز ، ومن التفاعل مع بقية العناصر ، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى . والعنصر سـواء كان خطا ، أو مساحة ، أو كتلة ، أو ملمسا ، أو لونا ، أو حركة ـ تفاحة ، أومنضدة ، أو وجها ـ انما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى ، وينطبق عليه مبدأ تأثره بالحيز الذى يوجد فيه ، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله ، لذلك فهو عنصر وظيفى حى ، فى بناء العمل واعطائه ملامحه . ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه ، لتأثر هذا العمل أيما تأثر ، بل انه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه .

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة ، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لافتقاره للوحدة المتحدث عنها . والوحدة لهـا جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها ، فعين الانسان مثلا جزء من جسمه ، لكن حين تصاب تتغير ملامح وجهه ، وباب الغرفة جزء منها، اذا أزيل تغيرت معالم الحجرة .

وهناك فارق جوهرى بين الوحدة المنبثقة ، والوحدة التى تفرض ملامحها من الخارج . فالانبثاق معناه نمو طبيعى لكل عنصر ، فى تفاعله مع العناصر الأخرى ، ومع كيان العمل الفنى ككل . أما الوحدةالمفروضة فمعناها اضفاء كيان كلى على العناصر ، وهو ليس من طبيعتها ، فيحس الرائى أنهـا حبست وجمـدت ، وفقدت حيوية الانطلاق الطبيعى ، واكتست بشيء من التزمت الذى ليس من طبيعة الأشياء . وفى هـذه الحالة يولد العمل الفنى ميتا ، حيث يفتقر لصفة الحيـاة المنبثقة من الداخل .

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفنى ، ويعنى التركيب ، أو الهيئة العامة أو الشخصية التى يؤول اليها العمل الفنى ، والتى تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل ، ويعنى أيضا « الكل » . ويختلف الفنانون فى مناهجهم فى التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية . فالتكوين مع البعض يولد فى أثناء بناء العمل الفنى ، وحبك عناصره بعضها بالنسبة للآخر ، وايجاد جو من المعايشة بمقتضاه يستطيع كل عنصر ، صغر أو كبر ، أن يؤدى وظيفته كأفضل ما تؤدى هذه الوظيفة . وسواء احتل العنصر مركزا رئيسيا أو ثانويا ، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذى يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسـه ، وبالنسبة لبقية العنـاصر . فالعنصر الذى يؤدى دورا ثانويا ، قد يتوارى ويأخـذ ألوانا خافتة لا تثير الانتباه ، وقد يكون أقل تفاصيلا من غيره الذى يحتل مركزا أوليا ، لكن صفات هذا العنصر الثانوى وهى على النحو الذى وصفت به ، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذى له قيمته فى ابراز غيره من العناصر ، ويشاهد هذا فى المسرحية : دور البطل رئيسيا ، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليضفوا شيئا على طبيعة الموقف ، فدورهم « كومبارس » مكمل ، أى أنه ليس فى نفس مقام دور البطل ، ومع هذا لو لم يؤدوا الدور الثانوى بما له من خصائص ، لأثر ذلك على دور البطل ، ولظهر مهزوزا .

وحدة العمل الفنى أو التكوين الجيد ، محصلة لتعاون عديد من العناصر ، تعاونا منبثقا يضم لحم ودم العمل الفنى ككل ، ويعطى له سحنته وطبيعته المميزة . ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة لجهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج ، محاولة نسبية نحو التكامل ، حيث أن فكرة الاحكام والتكامل انما هى من صفات الله فى صورها المطلقة . وعلى ذلك فان الفنان يجاهد ليقربها منا ، لكن الوحدة ذاتها فى اطلاقها ، هى وحدة الحق الأحد الأوحد لا شريك له ولا يشبهه شىء فى الأرض أو فى السماء .

وفى الشكل رقم (٢) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة ، وهى لقناع زنجى من النحت الافريقى يستخدم فى الرقص ، ارتفاعه ٣٨ سم ومن مقتنيات المتحف النيجيرى بلاجوس. يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال البيضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الايقاعات المختلفة فى القناع : فالوجه بيضاوى ، والعيون دائرية ، والقرون تتكون من ايقاعات قوسية متكررة ، كما أن الأنف طويل واسطوانى تقريبا ، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص . وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة ، ثم سياج آخر من دائرة سميكة وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين . والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الايقاعية القوسية . ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويمهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية ، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط فلعلهما لعينى الراقص الذى يستخدم القناع ، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عينى الراقص ، فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى .

٤ ـ الخط

« الخط » له معنى خاص فى الفن التشكيلى ، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلا ، أو المحيط الخارجى لجسم معين . أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا . وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل ، يتحقق بالمداد ، أو السلك ، أو الخيط ، أو بأية أجسام رفيعة ، كدبابيس الابرة ، أو عيدان الثقاب ، بحيث يحصر أشكالا لها معان .

وفى فراغ أى ورقة يدرك الرائى مسطحا أملســا أبيض اللون ، مستطيل الشكل ، فلو أنه رسم خطا مستقيما وسط هذه المساحة ، لانقسمت الى شكلين، وكان الخط هو الفاصل بين الشكلين، واذا وضع خطا ثانيا متقاطعا ، أو موازيا ، أو مائلا على الخط الأول ، خلق أشكالا جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها .

والخط قد يبنى جسما ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف ايقاعات هذا الجسم . وكثير من الفنانين تركوا رسوما خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الايقاعات بايجازات خطية مثيرة . أنظــر مثلا الشكل رقم (٣) وهو رســم لجسم امــرأة عار ، فكل خط يحصر الجســم انما ينساب فى ايقاعات مختلفة ، فيها سلاسة ، ورقة ، وحركة . فكأن خط الجسم الخارجى اذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة رأسه ، وعدنا الى القدم الآخر ، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض ، فى الطول والقصر ، فى الرفع والسمك ، فى الانحناء الى الخارج أو الداخل وهذا التنوع الايقاعى الذى ينتهى ضمنا بوصف الرأس ، والقدمين ، والبطن ، والفخذين ، والقدمين ، انما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولدتها تلك الرحلة الخطية .

وعلى ذلك فالخط فى ذاته رحلة ممتعة : فى تنوعه ، وانفراجه ، وانثنائه . لكن الخط فى نفس الوقت يصف جسما بصريا ، أو مجردا ، يحدد مساحة ، أو كتلة ذات حجم ، لذلك فان الخط يعتبر فى حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلى . وقد اعتمد عليه الانسان البدائى فى تعبيره ، كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين . وتظهر الطبيعة فى كثير من الأحيان بنظمها الخطية الايقاعية ، فمثلا الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط أوراقها فى الخريف ، وتظل فروعها عارية بلا أوراق ، انها تبدو فى نظام خطى واضح ، على أرضية السماء الزرقاء . كذلك لو تأملنا شبكة العنكبوت ، نجدها تقسيم هندسى للفراغ بعلاقات خطية ايقاعية ، لها مركز فى الوسط والذى يبنى حوله مسدسات خطية متكررة ، فى اتساع الى الخارج ، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة ، هى بمثابة الهيكل الذى تستند اليه الخطوط المسدسية .

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة فى موضوعات أخرى متنوعة المظهر ، مثل : ايريال التليفزيون ، أو شباك الصيد ، أو هياكل المقاعد الخيزرانية ، أو سلات البيض المصنوعة من السلك ، أو الزخارف الحديدية فى بوابات المنازل أو حديد الشرفات ، أو فى تتبع الخط الدائرى للقوقع ، أو فى خطوط بصمة الاصبع .

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير ، لا يقتصر فيه على الأداء الخطى دون النظر الى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة ، فهو فى ذاته رحلةايقاعية تأخذ قيمتها من النظام الايقاعى المتضمن فى هذه الرحلة ، وهو نظام أساسه التنوع فى اتجاه الخط ، حين يمتد ، أو ينثنى ، أو يتقوس ، أو يزداد رفعا أو سمكا . ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسما معينا ، فمثلا فى الأشكال الاسلامية الهندسية شكل رقم (٤) ، نجد أن الخطوط فى تواصل تحصر مساحات

هندسية متكررة . فتعطى حسا لا نهائيا ، بينما لو تتبعنا الخط الخارجى لتمثال معين ، لوجدنا أن الخط الخارجى له أهمية خاصة فى وصف الكتل ، وتتابعها على الأرضية الخارجية ، فانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجا يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية ، أو على كيان الشكل النحتى ذاته . وفى محاولات « كالدر » شكل رقم (٥) ، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات فى معلقاته ، يحركها الهواء فتحدث ظلالا على الأرض ، وظلالها تقسم الأرض الى مساحات متغيرة مع الحركة ، ونحصرها الخطوط الخارجية التى لها أثرها فى احداث هذه الهياكل المتغيرة .

ويظهر الخط فى أعمال الفنان « ميرو » فوق أرضياته المنغمة لونيا ، وتظهر حدته فيما يحدثه من تأثيرات . والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهبه ، وأسلوبه . لذلك فان الحصيلة العامة لثراء الخط ، وليدة مساهمة الفنانين جميعا ، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم . لهذا قد نجد الخط يثير خيالا كما هوالحال مع «مارك شجال» ، أو بناء هندسيا فيزيقيا مثيرا كما هو الحال مع « جيورجيو دى تشيريكو » ، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع « پول كلى » ، وخاصة فى رسمه المسمى : « ميكانيكية قطاع فى مدينة » . فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحيانا ، ومربعات صغيرة أحيانا أخرى : تارة مائلة ، وأخرى رأسية ، متراكمة أو منفرجة ، وفى عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدى لروح المدينة بعماراتها ، وقد علاها القمر . فى لوحة أخرى له شكل رقم (٦) بعنوان : « الصديرى الأحمر » ، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالا رمزية لوجوه بشرية ، أو حيوانات ، أو شكل صديرى بارز متكرر ، أو مناضد ، وقد أحاط كل تعبير خطى بضوء فاتح ليزيد من ابراز معالم الخطوط ، كما ساعد ذلك بتنغيم الأرضية الملونة باضافات مختلفة فى أماكن هامة ، عاون فى ابراز

هذا المعنى الخطى المميز . وفى أعمال « موندريان » مدخل آخر للعلاقات الخطية التى يبدعها باتقان الخطوط الرأسية ، والأفقية ، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها .

والمثالان الموضحان (٧ و ٨) محاولتان لطالبين فى مقرر (١٠١) تربية فنية بكلية التربية بجامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة بالمملكة السعودية . كان على كل طالب أن يبعثر بضعة نقاط على شكل دوائر صغيرة قاتمة يصل بينها خطوط مستقيمة . وفى ايصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلى تدريجيا داخل اطار الورقة ، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالا هندسية متنوعة .

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة ، لأن مشكلة البحث مشتركة ، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته . فالشكل رقم (٧) أكثر تفاصيلا ، وخطوط متراكمة ، أما الشكل رقم (٨) فمتسع وخطـوطه أقل وأكثر اتســاعا ، فشخصية كل طالب واضحة ومتميزة .

ومن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تجريدية ويمثل شيئا ظاهرا فى الطبيعة ، وان كان يزدحم بشبكات سلكية أو خيوط داخل نسجيات ، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات . فالايحاء يولد معانى مختلفة ، وترابطات لأنظمة محتملة تثير الانسان بما تحمله من فكر ، واحساس ، وادراك للعلاقات ، فى وحدة متسقة .

٥ ــ المساحة

وضحنا مفهوم العلاقات الخطية فى بناء وحدة العمل الفنى التشكيلى ، وفى هذا الفصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات فى بناء تلك الوحدة . فالخط يحصر مساحة ، والمساحة هى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة ، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص ، لأمكن القول أنها مساحات منغمة ، فيها القاتم والفاتح ، أما اذا لونت بألوان متوافقة ، كان بناء الوحدة بالمساحات المنغمة لونيا .

والمساحة تعلو أو تهبط ، تتقدم الى الأمام أو تتأخر الى الخلف ، يمكن أن تكون باهتة تميل الى التوارى ، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة .

ولذلك فان المساحات فى العمل الفنى التشكيلى أدوات البناء ، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيرا كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض . وهى تتجمع أو تتفرق ، تتآلف أو تتباين ، تلتئم أو تتبعثر ، تتداخل ويغطى بعضها البعض أو تتسطح وتتجاور دون أن تطغى احداها على الأخرى .

والمساحة فى الفن التشكيلى ، هى اجمالى لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة واحدة . كان « جوجان » يلخص بمساحاته الأرض ، وأوراق الأشجار ، وأجسام الأشخاص . وظهرت التكعيبية لتزيد فى تأكيد البناء بالمساحات التى هى تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية . كان « براك » ، « وبيكاسو » ، منهمكين فى هذا النوع من التعميم ، ففى مجموعاتهما الصامتة التكعيبية ، تشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفرش والدورق والعود ، وكأنها ضوء يخترق كل شىء بينما الدرجات القاتمة تظهر فى مساحات منغمة باللون البنى ،

لترد على المساحات الضوئية بعتمه متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة .

والرسم الموضح شكل رقم (٩) للفنان « ولم دى كوننج » ، يبين تتابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة ، فلكل مســاحة شكلها المميز ، وتتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى ، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء ، وتكرار المساحات أدى الى تأكيد نظام ايقــاعى قوى . أما فى الرسم الموضح شكل رقم (١٠) ، فقــد حول الفنــان « فرانز كلين » مساحاته الى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة ، والتى تحصر فراغات بيضاء لاتقل شأنا فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل . ويمكن تأمل الشكل رقم (١١) للفنان « موريس استيف » ، وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كيانا مميزا. وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط ، ويكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة ، واللوحة ليست ذات سيمترية واحدة ، فهى تنطلق من المحور الى شتى الاتجاهات .

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى ، ففى التصوير تلعب الخامة ، والتقنية ، دورا ملحوظا فى اعطاء المساحة مظهرا متنوعا دسما ، تدخله الشفافية ، والانتقال التدريجى من لون الى آخر دون حد فاصل ملفت للنظر . كمــا أن بعض المســاحات تخلقه عجينة التصوير ، حينما تغطى السطح بطريقة ملمســية : أحيانا بالسكين ، وأحيانا أخرى بالفرجون العريض ، أو بوسائل أخرى ، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات لون واحد ، فتعدد نغمات اللون الواحد داخلها يجعلها تبدو ذات أعمــاق ، حــين تقارن بالوضع الزخرفى ، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق ، أو تنوع ، فيظهر كيان السطح زخرفيا لأنه درجة واحدة صماء لاعمق فيها . ولعل

هــذه النقطة هى التى تجعــل المصور مختلفا فى قدرتـه التعبيرية عن المزخرف • فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته ، فتبدو ولها وميض متلألىء ، يتغير من مكان الى آخر ، فكأن السطح الذى يغطى التصوير انمـا يصف كيانا له طبيعتـه الذاتية ، أكثر من كونه يكسو جسما ، كما يكسو الطلاء الحائط •

ويدور التساؤل فيما اذا كان ايجاد المساحة فى التصوير عمليـة واعية ، مقصودة ، معروفة من قبل ، أم أنها وليـدة صراع الفنان مع الخامة ، والموضوع ، ومحاولة ترجمة هذا الصراع باشكال المساحات التى تدل عليها • والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذى كانت نهايته المدرسة التأثيرية ، الى أشكال متنوعة : من التكعيب ، والتجريد ، واللاموضوعية • فكان دأب « ليجيه » أن يقسم مسـطح التصوير الى مساحات لونية كبيرة يبنى عليهـا أشـكاله وعناصره ورموزه ، بمحاولات ، فلا يغطيهـا كلية باللون ، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصـلى الابيض ، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث • لكن محاولته تلك ـــ وهى من المعـالم المميزة فى تصـوير القرن العشرين ، تختلف بوضوح عن محاولات : بيكاســو ، وبراك ، وديلونى ، وروو ، وهنرى ماتيس ، التى لم تنفصـل مسـاحات أى منهم عن التراث الأصلى فى فن التصـوير ، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية • لذلك يبدو ليجيه ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين • وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة ، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به ، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه . لهذا فان كثيرا من المساحات تتنفس وتكتسب شـخصيتها من كل المقومات المحيطة ، ويساعد فى ايجـاد هـذا الكيان ، التنغيم اللونى لتداخل شـكل المساحة بعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع •

وفى المدرسة الأكاديميـــة ، كثــيرا ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة ، ولونها ، أما فى استخدام التقنية نخلق اللون خلف الصور الشخصية ، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنهـا تكرار للاتجاه الواحد ، الذى هو فرض من ناحية المعلم ، وبهذا تغيب فكرة الابداع وتنعدم بانعدام المساهمة الفردية .

وعلى النقيض من ذلك ، يظهــر المدرســون الذين يستسهلون أمر التعبير ، فيفرضون آرائهم على التلاميذ بتحريفات ، لتبســيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير . وفى الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم ، ويضللونهم ، بحيث أن النهاية التى يخرجون اليها ما هى الا تطويع زخرفى سهل لا علاقة له بالمساحة ، بمعناها الدسم ، كما تأتى فى فن التصوير .

كما أن المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى ، ومنها التكعيبيــة بمراحلها المختلفة : المســطحة ، والمجسمة ، وسعيها للتوليف ، كذلك التجريدية ، واللا موضوعية ، والرمزية ــ لم تعط فرصا لنمو المساحة كامتداد للتصوير ، وانما شجعت المنهج الثانى للتحول الزخرفى ، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مملوءة محكمة دون عمق . وحين نقارن بعض تلك الأعمال ، بأعمال التصوير التى انتجتها شــخصيات مثل : مودليانى ، أو رووه ، أوتشيريكو ، تظهر الأخــيرة ولها صــفة الدوام الأكثر ، والتأثير المستمر ، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوى ، أكثر من الجوانب الزخرفية التى تسهل تشكيل المساحات وتجــاورها بعضها للبعض الآخر .

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شيء مطلق يمكن ادراكه فى ذاته ، بصرف النظر عن التكوين الكلى الجامع لها . فقد نجد أنواعا من المساحات فى الفن المصرى ، والبيزنطى ، وحتى مدرسة الخداع البصرى ، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة ، ولا يمكن

أن تصنف باعتبار أنها تنتمى بعضها الى البعض . ففى الحقيقة أن كل مساحة تدخل فى كيان له ملامحه الوصفية ، التى تنعكس على طبيعة هذه المساحة ، وذاتيتها ، وبالتالى فان المساحة لا ترى منفصلة ، وانما تدرك فى اطار هذا الكل • وعلى ذلك فان التحدث عنها انما هو بمثابة التقريب للفهم ، أكثر من كونه فهما كاملا أصيلا • فقد كان بعض المدرسين يصدرون أحكاما مسبقة على الاعمال الفنية ، بضرورة تميز الشكل من الأرضية ، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية ، فكان ذلك يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات ، بين الشكل وأرضيته • ولكن مدرسة الخداع البصرى أخذت هذا المغزى ، وبأمثلة عديدة للفنان « فازارلى » ، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة ، التى لم تختبر اختبارا أصيلا — الى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان ، ويتبادلان الوظيفة ، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة ، أن تولد حركة تؤثر فى المتذوقين ، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير فى القرن العشرين ، الذى تحتويه متاحف الفن الحديث فى العالم .

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن تكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفنى ، فلنقربها قدر ما نستطيع الى الفهم بالأمثلة المختلفة ، لكن سيظل ادراكها مرتبطا بنوعية الفنان ، وأسلوبه ، والتقنيه التى يتبعها لاخراج عمله ، والتى تشكل بالضرورة مساحاته التى يستخدمها • وأنجح مثل على ذلك ، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذى استطاع فى اطار اللون الرمادى ، أن يحوله فى تدرج الى لون بنفسجى : محمر تارة ، ومائل الى الزرقة تارة أخرى ، ورمادى فاتح فى المرة الثالثة ، بينما يبدو الرمادى فى عمومه وهو يحتل مساحة كلية ، لكن عند النظر اليها تظهر مفصلة بتنغيمات مختلفة حينما تدرك بأبعادها الشاسعة •

فالمساحة اذا اجمال لمجموعة من التفاصيل تظهر فى كل ، وتعميم لمواصفات مختلفة تهضم فى كيان موحد ، وعمق فى الأداء لوصف سطح معين ، يجعل عجينة التصوير هى الأداة لوصف هذا السطح ، فيدركه الرائى غنيا وله مقوماته الذاتية . والصورة رقم (١٢) تمثال نصفى أمام النافذة للفنان بابلو بيكاسو ، دليل رائع على منتهى الاجادة فى ايجاد تركيب فنى أساسه المساحة المنغمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة متزنة ولها خصائص ملمسية وتعبر ببساطة وعمق .

٦ ـ المساحة والملمس

ان بناء العمل الفنى التشكيلى يتطلب وعيا من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل فى تركيب هذا العمل . ولقد تحدثنا عن المساحة ، وسنستطرد هنا فى ربطها بما يسمى « الملمس » . فالملمس هو ما يميز سطحا عن آخر ويجعله واضحا : فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل ، وعن سطح الرخام ، وعن أسطح : الحرير ، والكتان ، والصوف ، والقطيفة ، وغير ذلك من الاجسام التى تقع تحت حس الفنان وبصره . وكلما نجح الفنان فى أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها ، أدى ذلك الى ثراء فى اخراج وحدة العمل الفنى . وتكييف الملمس يحدث على مستويات مختلفة ، ترجع ارتفاعا وانخفاضا الى قدرة الفنان . فاذا ازداد ظهور الملامس كاضافات سريعة على السطح ، أدى ذلك الى ظهور وحدة العمل الفنى بصورة زخرفية ؛ أما اذا جاء الملمس وليد تعمق فى نسيج كل جسم ، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه ، خرجت وحدة العمل الفنى معبرة ، وفى تكامل أفضل . والملمس لا يفتعل والا فقد قيمته ، والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة ، دون تكييف حسب كل وضع . وهذا يؤدى بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم الى ما يسمى بظاهرة الآلية ، وهى تدل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكييف . والآلية تعنى الرسوم التى فقدت صلتها بالفكر والحس وأديت بدون ترو . لهذا كان يوصف « فان جوخ » وهو يرسم ، أنه يرسم بدمه ، فالدفء والحرارة اللذين كان يشعر بهما أثناء رسمه ، والانفعال القلق المتوتر ، واتجاهه الباحث الدءوب ــ كلها كانت دوافع مرتبطة بضربات فرشته حين كان ينسج الاسطح ويبين مميزاتها وملامسها . وفى الشكل رقم (١٣) ، يلاحظ فى صورة فان جوخ المسماة : « السطوح القش » كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدما المواد ، والقلم

الرصاص واللون الأبيض الصينى ، على اللوحة ، ولا شك أن الملامس واضحة فى كل التفاصيل التى ابرزها •

وهاهو بيكاسو فى صورته التكعيبية المسماة : « طبيعة صامتة مع جيتار » بمتحف زيورخ ، يحاول بطريقة أخاذة أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطبيعى لكل جسم فى الصورة ، وبلا افتعال شكل رقم (١٤) فالجيتار يحمل تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما وبروز ملمس ممثل فى النقط العلوية والخطوط الممثلة للاوتار . ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقى على شكل خطوط أفقية متقطعة ، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للاناء الوسط • ويتضح الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب ، وكذلك فى اناء الفواكه الذى يتوسط المنضدة أمام الصورة • وهكذا فان المساحات أخذت شخصياتها بالملامس المميزة لكل منها ، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة الصورة وتكاملها • والملامس تنتقل من اطار العمل الفنى الى الديكور المريح الذى يدخل فى حياتنا ، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالا مصنعة من خامات مختلفة : كالصوف (السجاد) ، والخشب (الأثاث) والحرير (الستائر) ، والزجاج (النوافذ) ، أو حتى فى رداء الانسان الذى يدخله : الصوف ، والجلد ، والتيل ، والحرير ، وأنواع المعادن • أليس موضوع الملمس هاما للفنان ولكل انسان يريد أن يستمتع بالفن فى حياته ، ويحس بلغته ، ويقدر على استخدامها ؟

وفى الشكل رقم (١٥) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل العاج بأفريقيا • لقد دخلت مختلف الخامات : الريش . والخشب ، والقرون ، وفروع الشجر ، والليف ، فى صناعة هذا الشكل الملمسى التعبيرى المثير ، حتى فى الخشب الممثل لوجه القناع ، فقد حفرت عليه معالم الحواجب ، والعينين ، والخدين ، والانف ، والفم والأسنان ، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه وفى أعلى الرأس ، لتكمل التشريح المتنوع الذى زاد من الحس التعبيرى .

٧ ـ التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة ، وهى الأرض والأفقية تعنى الامتداد مسطحا فى اتجاه الأفق ، بقدر مايسمح البعد والادراك . والصفتان تكمل احداهما الأخرى ، وترمزان لقيمتين فنيتين ، واستطاع القرن العشرين تجريدهما فى جانب من الأعمال الفنية ، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى « بيت موندريان » .

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عموديا على الأرض ، ويمشى الانسان عموديا على الأرض ، كذلك الدواب ، أما النخل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء ، واذا بها عمودية الى حد كبير على الأرض . لكن كل شيء وهو عمودى على الأرض ، يصبح متميزا اذا قورن بالاتجاه المضاد ، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق ، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهائية .

والتعامد والأفقية علاقتان متصلتان تؤثر أحداهما فى الأخرى ، كما يمكن أن يكونا معا صرح العمل الفنى التشكيلى ، المؤسس على دعائم معمارية . واذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين ، دون الاعتماد على مظاهر بصرية ، انتهت ببناء تجريدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صوره ، فأخرج الصورة من اطارها التقليدى فظهرت بلا برواز، واعتمد فى اخراجها على الخطوط الرأسية والافقية ، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوط والفراغات المحصورة بينهما . ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الايقاع ، فأطلق على احداهما : «برودواى بوجى ووجى » (١٩٤٢ ـ ١٩٤٣) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك ، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى نيويورك فى الأربعينات ، وهى سريعة الحركة ، كما أن برودواى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام

السينمائية ، والروايات المسرحية ، ذلك الشارع الذى يتلألأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التى تزدان بها الاعلانات المتزاحمة . كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (١٧) ، بأسلوب تجريدى . فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية : المتصلة ، أو الناقصة ، المباشرة وغير المباشرة ، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع ، فتحدث زغللة أشبه بتلك الى تشاهد فى اعلانات النيون المعروفة فى ميدان الساحة بنيويورك .

وقد نجح الفنان فى تنظيم الفراغات ، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها ، فأوجد مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال : المبانى ، وواجهات المحال التجارية ، ومانشيتات الصحف ، وتقسيمات الأبواب والنوافذ ، وفترينات العرض وأغلفة الكتب ، وكونت منهجا فى التصميم له مذاقه الهندسى المميز .

وكان الناس حينما يرون صورة ، لا يتأملونها فى ذاتها ، ولكن يختلقون لها مرجعا وهو «الطبيعة » ، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق القطعة الفنية وما تتضمنه من نظم ، وايقاعات ، وعلاقات تشكيلية . ومنهج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى الى تأمل عمارة الصورة ، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة ، والمسافات التى بينيها عموما الخطوط الرأسية والأفقية ، حين تتقاطع وتتصل ما بين الحافة والحافة ، لهذا فهو قد أكد مدخل الهندسة كأساس للبناء الفنى .

لكن موندريان لم يكن وحده الذى أثار ذلك وأكده . وانما سبقه الفن الاسلامى بمقرنصاته ، وبالأرابسك الذى وضعه فى المنابر وعلى الأسقف ، وبعديد من الزخارف الهندسية التى وضعها مكملة للخط

العربى بتشكيلاته التجريدية المختلفة ، التى ظهرت كأجزاء مميزة لملامس جدران المساجد ، وفى المشربيات ، وغيرها من مظاهر الفن الاسلامى ٠٠٠٠ أليس من المفيد حقا أن تعاد دراسة الفن الاسلامى لاستخلاص كثير من الركائز التى يمكن أن تلعب دورها فى فن القرن العشرين ؟

ان حساب موندريان فى صوره أشبه بحساب القافية فى الشعر العربى ، وبالمسافات فى الموسيقى عموما ، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها، بالربع والمستطيل الذى يمكن أن يحوى مربعين ، بالفراغ الضيق المستكين ، وبالفراغ الواسع الرحب كذلك ٠ يتفلسف الفنان التشكيلى دون قيد مسبق ، أو التزامات من الخارج ، فالهندسة والرياضة العقلية مع حس قائد ، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميزة فى القرن العشرين ٠

والتلاقى بين التعامد والأفقية ، ليس قاصرا على ما كشفه الفنان موندريان فى أعماله وغير به مفهوم الصورة فى القرن العشرين ، بربطها أكثر بالمفاهيم التجريدية ، التى أكدها الفن الاسلامى فى زخارفه الهندسية ، ومخطوطاته الكونية ٠ فالحقيقة أن المتأمل للطبيعة ، يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض ، وتظهر بشكل متعامد عليها ، كما أن الانسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قدميه ويديه ، يتعلم الوقوف على ساقية ، فيصبح شكله مختلفا عن الحيوانات ذوات الأربع ، وتظهر استقامة عوده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى ٠ ووقوف الانسان على سطح الأرض ، انما تمثل نوعا من التسامى حين تقارن الرأسيات بالمسطحات الأفقية ، فكل خط رأسى يحس فيه الرائى أنه يتسامى فى اتجاه السماء ، لذلك فان هذه الرأسية تحمل فى مضمونها الاحساس بالتسامى ٠ على أن التعامد والأفقية لا يظهران فى تناسق ، الا اذا مرا فى عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال،

وما تكونه فى اطار العمل الفنى . فاذا ما اقتربت الرأسيات بعضها من بعض ، ثم تباعدت بعد ذلك ، فانها تحدث فراغات فيما بينها ، أشبه بالمسافات الموسيقية ، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التى تقطع الخطوط الرأسية ، وتبرز أوضاعها فى أثناء هذا التقاطع .

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الرأسية ، والأفقية ، فى الفن التجريدى الحديث ، بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة ، حيث أن عملية التجريد تسقط من حسابها الأشكال ، والصيغ ، والملامح ، التى يمكن أن ترتديها تلك الرأسيات المتعامدة لتقترب من الطبيعة . وهى تلعب بالقانون نفسه : أى « التعامد والأفقية » ، وهما يعتبران من صفات وجود الانسان ، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة ، وحديثة . ومن الصعب على الرائى أن يتذوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة لأن اطاره الفكرى عادة يحتم عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة ، ويتعذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية . لذلك فلابد عليه أن يتدرب من جديد على النظر الى الأشكال المرتبة ، على أساس أنها تطبيق لعلاقة مجردة بين الرأسى، والأفقى . وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى الكيمياء ، عندما يترجم أى حامض أو ملح الى رموز كيميائية للدلالة على عناصر هذا الملح ، كأن يقول مثلا على حامض الكبريتيك : يد ٢ كب أ ٤ فهذا الرمز الأخير هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشىء .

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقيــة فى الحيــاة المعاصرة ، حين اتجه الانسان الى مدخل جديد فى تصميمه : للبلاط ، والواجهــات الزجاجيــة ، ونوافذ العرض ، وبعض حــديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية ، وأغلفة الكتب . فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الرأسية ، والافقيــة ، وانتقل منهجــه الى كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية ، من : تخطيط

الشوارع والمطارات والحدائق ، وتنظيم خطوط المرور ، والاعلانات • فكأن هذه العلاقة بين الرأسية ، والأفقية ، أعطت قاعدة هندسية للتعبير، والتنظيم المعمارى ، لم تكن متوافرة من قبل •

وكان بعض المعماريين يحســون بضعف عنــدما يطالبون برسم أشخاص من الناحية البصرية ، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلا على وجود الموهبة فى الرسم ، أو فقدانها • لكن بتيسير العلاقة التى كشفها موندريان بين التعامــد والأفقيــة ، أمكن للمعمارى ولأى شخص يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص ، أن يجد متنفسا فى التعبير باستخدام العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوما ، أو نقدا خارجيا ، فساعدت هذه العلاقة على تنمية الجرأة لدى المعماريين الناشئين، فى ايضاح تصميماتهم بشكل مقبول لرواد هذه العمائر .

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع فى تصميمهــا للعلاقــة بين الرأسية ، والأفقية ، وتقاطعاتها المختلفة ، فهى تأكيد لهذه العلاقات بين الرأسيات ، والافقيات ، التى نجح موندريان فى التعبير عنها • وبعض المبانى الحديثة قــد أخــذ بهذا المنهج ، فيبــدأ بهيكل حديدى ، أو خرسانى ، يقوم أساسا على حساب الرأسيات ، والأفقيات ، ثم يمــلأ الفراغ بتصميمات من الطوب ، تكمل الهيكل الأصلى وتؤكده .

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق ، وقد يرى أنها لا تتطلب جهدا أو عمقا ، لــكن فى الحقيقة لو أعطى تلميذ عادى قطعة من الورق الابيض ، ومدادا أسود ، ومسطرة ، وطلب منــه أن يقسم هذا الفراغ الى خطوط رأسية وأخرى أفقية ، بحيث تحصر بينها مساحات من المستطيلات والمربعات ، مريحة للنظر ، وتحمل ايقاعات مختلفة ـــ لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية ، وتكشف ضرورة أن يمر فى تمارين وتجارب متصلة كى ينجح فى النهاية فى عملية الحساب

العسير ، ويصل الى المستوى المرموق فى تصميماته . لكن محاولاته الأولى ستئن بفقرها فى حساب هذه العلاقات حسابا فنيا ، حيث أنه يبحث العلاقات فى ذاتها ، دون أن يستند الى أى مدلول بصرى .

وهذه القضية لا تعطى عادة للتلاميذ الصغار ، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة ، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات ، نهاية المرحلة الثانوية ، أو مرحلة التخصص فى الفنون • وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شرطان من الورق الأسود على الأرض البيضاء ، توضع بشكل رأسى أو أفقى ، وتقاطع بعضها البعض ، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية ، من : لوحة ، ومثلثات قائمة الزوايا ، ومسطرة حرف T ، وأقلام دقيقة ، ومساطر مرقمة ، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر . فهذه الأدوات تساعد فى ايجاد معدلات فى التصميم مدعمة بأسس من الرياضة ، وادراك معنى الوحدة ومضاعفاتها ، بالاختزال ، أو التربيع ، الذى يكون فى النهاية منطقا رياضيا ، وراء عملية التشكيل التى تحدث تأثيرا ابداعيا على المتذوقين ، أشبه بالحساب الموسيقى الذى يعكس ذكاءا ابتكاريا .

ويظهر اتجاه موندريان جليا فى اللوحة الاسلامية الموضحة فى شكل رقم (١٦) ، اذ أنها تحتوى على تقسيمات رأسية ، وأفقية ، تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية ، والزخارف الاسلامية ، والمصبعات المفرغة • ويظهر الشكل فى عمومه متنوعا بطريقة فنية ، تبين مدى ابداع الفنان الاسلامى . واذا انتقلنا الى الشكل رقم (١٧) للفنان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الرأسية ، والأفقية ، وأضاف الى بعض مساحاته اللونين : الأصفر ، والأحمر سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الاسلامية ، وزادها

تجريدا باعتماده على الهندســة فقط دون ملامس ، بينما فى الشــكل السابق تظهر الملامس جلية فى الحشوات بأنواعها المختلفة • والحقيقة أن ماكشفه موندريان يعتبر امتدادا لهذا التفكير الاسلامى الهندسى ، الذى آن الأوان أن يدرس ، ويمارس ، ويستمر •

٨ ـ الشكل والأرضية

العمل الفنى التشكيلى له وحدته التى تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتأليف بينها . ولعل أهم تلك العناصر : « الشكل والأرضية»، فالشكل يبرز الى الأمام ، والأرضية تتوارى الى الخلف . « الشكل » يمثل المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه ، فى حين أن « الأرضية » تمثل الجو الملائم الذى يتناسب مع الشكل،والذى فى كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ؛ ويؤدى رسالته .

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ، ولكى يحتل مكان الصدارة لابد له من نصاعة فى اللون ، ووفرة فى التفاصيل ، وتأكيد على التعبير ، بينما الأرضية ــ بحكم وضعها كأرضية ، لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل ، والا أثرت على كيانه ، وأضعفت من قوته ، وبددت رسالته . لذلك فان الأرضية يتحتم أن تكون خافتة ، قليلة أو منعدمة التفاصيل ، باهتة أو قاتمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه ، متوارية فلا تجذب الانتباه فى اللحظة الأولى للرؤية ، بل تعين على أن تكون الرؤيةالفنية للشكل أولا ، الذى يمثل فى حقيقته حدث الصورة ورسالتها المميزة .

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة : فى المسرح ، والسينما والموسيقى ، والغناء . ففى الروايات المسرحية أو السينمائية ، نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائما موقع الصدارة ، ويمثلان الشكل، بينما سائر الممثلين يأتى دورهم فى تهيئة الجو المحيط ــ مهما كانت مراكزهم ــ والذى يمثل الأرضية .

وفى الموسيقى ، يخرج الناى وحده أو العود ، فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المنفردة كى تؤدى دور الشكل ، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية ، وانما تشكل فى مجموعها

نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل . وهكذا العمل مع المغنى الذى يبدأ غناءه بعد أرضية ممهدة من الموسيقى تردد اللحن ، لكن عندما يبرز الصوت الآدمى ، تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة . ولا يستريح الجمهور عادة اذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب ، فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية ، وايجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية ، أو تحد من حدوث الطرب .

واذا عدنا الى الفن التشكيلى ، نجد أن العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما ، فمادمنا نسلم بضرورة الابداع فى العمل الفنى ، فلنتوقع اذا تجديدا فى العلاقة التى تربط الشكل ، بالأرضية . لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الايطالية ، حتى المدرسة التأثيرية ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة ، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، تتذبذب ، فتارة يشاهد الشكل متميزا والأرضية خادمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة ، وبخاصة التجريدية ، ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفة الأرضية ، وتتبادل الأرضية وظيفة الشكل . كما هو حادث فى فن الخداع البصرى .

وازاء هذا التنوع الشديد ، يتكشف الرائى تعذر الاستناد الى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية . وان كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة ، فانها تستقر فى وحدة العمل الفنى ، وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرائى ، وهذه أيضا مسألة متوقفة على ثقافة الرائى الفنية ، وقدرته على الاستجابة الى الابداعات التى تفاجئه دائما بالجديد .

وقــد استطاعت نظرية الجشتالت فى عــلم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية ، للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، فى عملية الادراك .

وفى الشكل رقم (١٨) ، وهو عبــارة عن لوحة للفنان ســنجير ، وتدعى « الصيف » ، وهى من الصور الحديثة ـــ نرى تداخل الشكل والأرضية ، ومدى ذوبان كل منهما فى الآخر لابراز الأشكال التكعيبية ، والاتجاهات المتصارعة .

والشكل رقم (١٩) ، نموذج تبادل الشكل ، والأرضية ، ووظيفة كل منهما للآخر فى العمل الفنى وهو من أمثلة الجشتالت المعروفة فلو أن المساحة « ا » اعتبرت الجدار القريب ، لظهرت الدرجات على انها سقف متدرج لهذا الجدار ، فى حين لو أن المساحة «ب» هى التى برزت الى الامام ، لظهر هذا الدرج المذكور على شكل سلم،وهكذا تحدث الذبذبة بين الشكلين الأمامى والخلفى أو بين الشكل وأرضيته وامكانية تبادل الواحد منهما وظيفة الآخر .

٩ ــ الكتلة والحجم

« الكتلة » تعني صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، «والحجم» يعنى التجسيم أو التجسيد ، وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى ابراز المرئيات : الطول ، والعرض ، فالحجم يعنى الطول ، والعرض ، والعمق . وتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة ، لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة ، اذ أن الكتلة احدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة ، مستقرة ، ذات دفع من الداخل ، ممتلئة ولها ذاتية خاصة .

والكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى ، الكتلة تتحقق من خلال حجم ، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة . ويبدو الأمر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد ، أمثال : ميكل أنجلو ، وهنرى مور ، وبابلو بيكاسو ، ومارينو مارينى ، وغيرهم . فحينما ينجح الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت ، فان ادراكه للبعد الثالث يتضح ، كما أن احساسه بالكتلة فى الفراغ يتضح . فرؤيته المجسم بحكم طبيعة العمل ، لابد وأن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم ، وتفاصيله : من الأمام ، ومن الجانبين، والخلف ، فالادراك يكون شاملا . ولقد فهم النقاد هذه الحقيقة ، فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة ، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج ، وانما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية ، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير ، فيتذوق بعمق هذا الاحساس ، الذى يختلف فى طبيعته عن الاحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير .

واذا تصادف وأراد النحات أن يعمل ، فان حصيلته فى الوعى بالكتلة فى الفراغ ، وبالأحجام ، يستفاد بها كثيرا فى تصوير عالمه

الفنى . فالتصوير يصبح كالنحت ، ذا أبعاد ثلاث ، مليء بالكتل التى تنساب فى يسر وتمهد لبعضها البعض ، لتفصح عن المغزى التعبيرى بقوة ووضوح .

ها هو ميكل انجلو ، قمة عصر النهضة الايطالى ، يشكل كتلا منسابة يمهد بعضها للبعض الآخر ، فى قوة ، وصحة ، وشباب ، فالعضلات ممتلئة تكشف عن تشريح الجسم الانسانى فى أروع ما يكون من حيوية ، وايقاع ، وحركة . وفى لوحات هذا الفنان أيضا ، تأمل انتقالات الكتل ، وتركيب ، الأجزاء التى تنبعث من تشريح جسم رياضى ، لا تجد له معادلا الا فى العصور اليونانية ، والرومانية .

ونفس الفنان ، تظهر مقدرته فى تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة فى نماذجه المتعددة ، التى تتمثل فى اليد اليمنى للتمثال « دافيد » شكل (٢٠) . فهذه اليد صيغت فى كتل متحركة ذات صلابة ، تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها : أنظر صياغة الأظافر ، وتفاصيل كتل كل اصبع ، وانحناءة اليد ككل ، انها يد ذات قوة ، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل ، يد تركت الدنيا فى نبضاتها أحداث الزمن ومعاناة الأيام . ان ميكل آنجلو يقول الكثير ، من خلال تكتيله لهذه اليد ، يقول الكثير عن عصره ، وقربه للطبيعة والواقع ، وهضمه للتراث اليونانى والرومانى ، وولعه بالمبالغة بالواقعية فى أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية ، التى تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الانسان ، دراسة وراءها فهم للتشريح المبنى على قوة الملاحظة .

ان اللعب بالكتلة والحجم فى أعمال ميكل آنجلو ، تعطى مثلا لعصره فى تناول هاتين الخاصيتين الفنيتين ، لكن خصائص الكتلة والحجم ليست قاصرة على عصره ، فمعالجتهما تنوعت وتغيرت عبر العصور ، بما يوضح تراث العالم المرئى ، وحيرة الفنان ازاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا .

١٠ ــ النسب

يقصد « بالنسب » العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد ، والأجسام الأخرى التى توظف داخل العمل الفنى . فقد كان هناك تصور بصرى عند الاغريق ، يحدد رأس الانسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه ، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق . وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الانسان . وكان الاغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى فى تصورهم المستطيل ، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية فى العمل الفنى ، ومرتبطة أساسا بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية ابداعه ، التى تمر فى مراحل من التغير والتحول / ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفى للطبيعة ، والالتزام بنسب فوتوغرافية ، فتقاس الطبيعة بالامساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغميض الأخرى ، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التى تتحدد بها على طول القلم ، كأداة للقياس . كما بطل استخدام خط الشاغول ، والشباك المفرغ فى الورقة الذى ينظر من خلاله الفنان الى الجسم الطبيعى المراد رسمه . بطلب هذه الأدوات مع تغير نظرة الادراك ، من كونها استسلاما للعالم الخارجى ، الى اعتبارها احساسا بهذا العالم وتفاعلا معه ، وترجمة هذا التفاعل فى الأعمال الفنية .

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب ، معنى ذاتى يرتبط بطبيعة عملية الابداع التى يخوضها الفنان ، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان ، ودرجته ، فهو لم يعد يلتزم فى نسبه بالطبيعة : قد يطيل أو يقصر ، يكبر أو يصغر ، يضيف أو يحذف ، يجمل أو يفصل ، يقتم أو يفتح ، حسب ما يتطلبه المنهج الابداعى الذى يقوده ، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقا ، ولا يحفظ للتلاميذ ، وسيظل ذا طبيعة ذاتية طالما كان هناك ابداع وتجديد .

والسؤال الذى يتبادر للذهن : اذا كانت النسب ذاتية فى العمل الفنى ، فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتفق عليه ، وخاصة فى الحالات التى يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى ، دون التزام بقاعدة مسبقة ؟

الحقيقة أن روح الابداع الفنى فى الصور الحديثة ، يحمل فى طياته شيئا من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة والتلقائية . فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الانسان ، وقد يزيدها خطوطا فى أسفلها أو فى الجوانب ، لتعبر عن الأطراف والأصابع . وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة الانفعال ، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة بانفعالاته ، وأحاسيسه ، وشخصيته ككل . وهكذا حينما يتسلح الفنان الحديث ببراءة الطفولة وصدقها ، فان نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله ، وبسجيته ، دون التزام بمهارات محفوظة ، أو قواعد مسبقة .

والصورة شكل رقم (٢١) عبارة عن تمثال « دافيد » للفنان « ميكل انجلو » . وبتأمل هذا التمثال ، يظهر بوضوح الاهتمام بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان فى العضلات ، وفى تشريح الجسم عموما . ولا شك أن نسب هذا التمثال لا تتوافر فى الانسان العادى ، فقد اختار الفنان أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الانسان فى ذروة صحته ، وعنفوانه ، وقوته ، وهو فى ذلك يتمثل بالانسان الرياضى الذى أكده الفن الاغريقى .

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الافريقى شكل رقم (٢٢) ، وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا ـ لظهر بوضوح كيف تغيرت

النسب الى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير : فالجسم أسـطوانى الشكل ومزخرف ، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين ، بينما يظهر الفخذان فى جلسة مربعة كل فخذ يقطع الآخر ، وهى أفخـاذ رمزية أكثر منها واقعية . ومن الوجهة الفنية ، لا يمكن الادعاء بأن مدخـل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح ، وأن المدخـل الافريقى مشوه وغشيم وبعيد عن الدراسة ، فلو وصلنا الى ذلك لكانت نظرتنا سطحية بغير عمق . فالحقيقة أن الذى أثر على الفن الحـديث ، هـو ذلك الفن الافريقى باللانسب وبالتحريف ، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه . لهـذا فان هـذا التمثـال حقيقة انسانية من نوع مغاير لتمثال ميكل آنجلو ، تلك الحقيقة التى يشترك فيها فن الطفل ، وبعض الفنون البدائية والشعبية ، التى كانت النسب فى مفهومها من وسائل التعبير عن الانفعالات ، وعن مضامين الحسن ، التى قد تعجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن ايجاد هذا المدخل .

١١ ـ الضوء

« الضوء » أحد عناصر بناء العمل الفنى التشكيلى ، وعكس الضوء « الظلمة » أو الظلام ، لهذا يظهر الضوء ساطعا كلما أحيط بجو من الظلمة . ويختلف الضوء كما ندركه فى حياتنا اليومية ، عن الضوء الذى يثرى قيمة العمل الفنى . فقديما كان يتعلم التلاميذ فى المدارس ، ان الضوء الذى يدخل من النافذة ، وينير جوانب الأجسام التى يصدمها ، لابد وأن يترك جانبها الآخر فى ظلمة . وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب الى اضاءة جانب من الجسم المرسوم بطلائه باللون الفاتح ، بينما يطلى الجانب الخلفى الآخر غير المتعرض للضوء باللون القاتم ، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية . ولكن المغزى الفنى للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور « رمبرانت » (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) ، الذى تكشف فى الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التى يريدها أن تظهر فى النور وتسحر الألباب ، بينما التفاصيل الأخرى التى لا يريدها أن تحتل مكان الصدارة ، كان يغمرها بجو الظلام فيكسيها بألوانه الداكنة ، الا أن الفنان فى ابداعه ، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التى سبق الحديث عنها ، فقد اعتبر الضوء عنصرا تشكيليا عليه أن يوزعه فى لوحته لكى يبنى به موضوعه ، ويوزن أجزاءه المختلفة ، فلا مانع أن يأتى الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد ، وحينئذ يسرى الضوء فى أجسام أشخاصه فى الأماكن التى تساعد على ابراز « الدراما » ، التى يريد التعبير عنها .

أنظر مثلا الصورة رقم (٢٣) لهذا الفنان ، وعنوانها « رجل مسن على مقعد بذراعين » ، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن ،

لقـد انساب الضـوء ليبرز الوجه بتجاعيـده ، واليـد التى تستند اليها الرأس ، واليد الأخرى المتكئة على ذراع المقعد . كما لفح الضوء العباءة السميكة التى يتدثر بها هذا الرجل الكهل ، وانتقل الضـوء أيضا خلف المقعد من أعلى ، ومن الجانب الأيسر ، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامى الذى أنار الرأس ، والكتفين ، والرداء . انه نور سحرى موزع بحساسيـة ، وبفـن ، واتزان ، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة . ولحظة تأمل الصورة ، يسترعى الرائى أضواء على تجاعيد الوجه ، وأضواء على ثنايا الرداء ، وأخرى تنير الأصابع ، ثم تخفت الأضواء فى الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكانتها وبروزها.

والضـوء بمغزاه الفنى ، يعنى النـور الذى يعين عنـد ابراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة ، ويزيد وضـوحها . أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضا ، ويخفى معالمهـا . لذلك فان الضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ، ويجلو تفاصيلها، فتعيها العين المتذوقة وتزداد فتنة بها .

وها هو رمبرانت فى تصـويره لوجه شـكل رقم (٣٤) ، يلعب بالضوء ، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته ، فلاحت تفاصيله ، بينما ترك جانبا من الوجه فى نصف ظلام ، فأصبح الضـوء والظل كلاهما أداتان للتجسيد والبناء ، وبعث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية ، وكيانها الذاتى .

لقد تعلمت أجيال من الفنانين ، بفضل كشـف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشـكيلى ، ومازال تأثيره ممتدا حتى جيلنا هذا ، رغم تغير الأساليب الحديثة عن القـديمة . ان دراسـته للضوء ستظل ممتدة أجيالا أخرى ، لأن رمبرانت كان حساسا لهـذا العامل الهام ، مكتشفا لقيمته ، عارفا لسحره ، وواعيا بتأثيره .

١٢ ــ التكرار والتنوع

ان الشيء الذى يتكرر يتأكد ، بعكس الشيء الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فانة يميل الى التلاشى والنسيان . وتكرار العنصر عدة مرات يحوله الى ملحمة : أنظر مثلا شخصا يصلى بمفرده ، وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة ، ان له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر .

والعمل الفنى يحوى عناصر : قد تكون آدمية ، أو حيوانية ، أو نباتية ، وقد تكون أقواسا ، أو دوائر ، أو مستطيلات ، أو مربعات ، أو مثلثات ، أو مجرد خطوط رأسية ، أو أفقية ، أو مائلة ، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة ــ فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار . و « التكرار » نوع من الايقاع الذى يمثل ترديدا لفكرة ، هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة والا انتهى بشكل آلى ميت ، فلابد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء . والتكرار صفة انسانية عامة قبل أن تتحول الى مغزى فنى ، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مرارا وتكرارا ، معتقدا أن أحدا لم يسمعه من قبل ، يرتدى الثياب فترى الأزرة تتكرر ، والجيوب تتكرر ، والزخرفة التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر . ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلة ، حينما يتعشقها أفراد كثيرون ويفضلونها على غيرها ، حتى أنها لتصبح زيا كزى الجنود ، أو الطيارين أو البحارة ، يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى الى الجماعة .

وفى الفن التشكيلى يحدث التكرار ، لكنه تكرار متنوع ، واذا خلا من التنوع يصبح آليا ، ممجوجا ، فاقدا للحس والفكر معا . وفى الصورة رقم (٢٥) ، وهى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال « حار محب » فى ممفيس ــ تبين مجموعة من الرجال يهللون لقائدهم

(مصر ــ الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٣٥٠ ق . م .) ، من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك . ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع ، فالوجه مكرر أربع مرات ، لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغايرة . وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة : خذ مثلا شعر الرأس للجندى أقصى اليسار ، انه مكون من ثلاث طبقات كل طبقة لها تنظيمها الخاص . وعندما يقارن هذا الشعر بشعور بقية الجند ، يشاهد اما طبقتين ، أو طبقة واحدة . وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة ، والذراع الأول من جزئين ، بينما الذراع التى تليها جزء واحد ، وتظهر الأيدى المهللة الى أعلى وهى أربع أيادى ، اثنتان معا واثنتان منفصلتان، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة ، ويظهر ذلك أيضا فى ثنية الابهام ، وهناك يد الى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدى الأربعة السابقة ، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة .

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل الى ما يشبه الايقاع فى الموسيقى . فتغيير طفيف فى وضع الوجه أدى الى نغم جديد على نفس النمط ، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلا ، غير الى حد ما فى تعبيرات كل وجه : ففيه الجاد ، وفيه المتطلع الى أعلى ، والمتوارى فى الزحام ، ثم أن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض ، ساعد على ايجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر ، فهناك وجوه قريبة ، وأخرى أبعد ، والأيدى أبعد وأبعد . لذلك فان هذا الحفر الذى ينبنى على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع ، انما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية : المستوى القريب من الرائى ويمثل الجنديين القريبين ، والمستوى الاوسط ويمثل الجنديين نصف المختفيين ، والمستوى الثالث للأيدى العلوية ، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية .

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر ، طالما هو

أبرز منه ، كما تغوص التفاصيل فى ظلال قاتمة ، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحيوية . تأمل — حتى فى تكرار الأعين ، شكل الواحدة لأول وهله يبدو وكأنه شكل الأخرى ، لكن فى الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية ، انها تكررت بصورة متنوعة دقيقة الملاحظة ، وأخذت كل عين مغزاها من المسافة التى بينها وبين الشعر حينما تتجه الى أعلى ، والمسافة بينها وبين فتحتى الأنف حينما تتجه الى أسفل . فتغيير المسافات ، واتجاه كل عين ، ومدى اتساع قوسيها ، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة ، فى بساطة وفى ايجاز . وما ينطبق على الأعين ، ينطبق أيضا على الشفاه ، والأنوف ، والأصابع ، وسائر التفاصيل المتكررة فى تنوع . ان التكرار ، والتنوع ، صفتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى المعبر ، ويسهمان فى ثرائه .

١٣ ـ التوزيع

ويقصد « بالتوزيع » حسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى ، والاجادة فى ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، وبالنسبة للعمل الفنى ككل . أما « الترديد » فهو الحس الرابط المتضمن التكرار ، بمعنى : أن كل توزيع جيد يتضمن فى طياته ترديدا لايقاعاته، وتوافقاته ، وملامحه فى ثنايا العمل الفنى ككل ، وحينما يتكرر العنصر ، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعضه ، فان هذه العملية يطلق عليها : « الترديد » .

حاول موزع فى الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقار « محمد عبد الوهاب » . وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده ، ولوحظ أن التوزيع أحدث تنقية للأنغام الموسيقية ، وتأكيدا على مصنفاتها ، فظهرت عملية تركيز ، أجلت النغم الواحد ، وأكسبته رقة وعذوبة . وكان الموزع يزيد فى تأكيد بعد المسافات بين الأنغام ، طولا أو قصرا ، وأحدث بذلك نوعا من الاجادة فى استخلاص النغم ، فأضفى جمالا على اللحن بأسره .

« والتوزيع » فى الفن التشكيلى له شكل مشابه، حيث أن بطش الألوان ، والأشكال الكثيرة العارضة التى ترد فى هوجة التعبير وتدفقه ، انما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع . ولذلك تكتسب عملية الابداع اللاواعية ، وعيا جديدا بالحساب الحساس المثمر ، هذا الحساب الذى يكتسب خاصية أخرى مع حسن الترديد ، أى تأكيد الايقاعات ، واستمرارها ، وانتشارها ، برباط محكم .

ومن الطبيعى أن يكون لكل فنان منهجه فى التوزيع ، والترديد، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع

والترديد . فالمثل الفـــردى قد لا يوصـــل الى التعميم الذى ينطبق فى كل حالة ، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لاتؤدى الا الى قاعـــدة ميتة تبعث على الضرر واعاقة الابداع . ويمكن تحسس هذا الموضـــوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد . ففى أعمال بيكاسو ، كان ينتهى اللون الأحمر الغارق فيه ، الى توزيع فى نسيج الصورة ، هو وليد التفاعلات والتحولات الحادثة من البداية حتى النهاية ، أى أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة ، وانما هو حصيلة صراع القوى الذى يوفق بينها ، فى عملية لا شعورية مســـتمرة ومتطورة ، تنتهى بكيان للتوزيع هو من بنية البناء الفنى ، أى ينتمى للحمه وعظمه . واذا قورنت النتيجة بنقطة البداية ، لوجدت اختـــلافات كثيرة . أما الأمر بالنسبة «لهنرى ماتيس»، فيخضع للتوافق الجماعى الذى يخطط له ويحسب له مقدما كل حساب . لذلك فان توزيعه للاحمر أو الأخضر فى لوحاته ، يحتل تقريبا نفس المكانة التى وضعت له عنـــد التخطيط المبدئى للصورة ، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور فى عملية تحقيق الصورة . ان التطور يحدث فى تكييف الأشكال والألوان وهى متخذة أمكنتها ، فقد يأتى الشكل منحنيا قليلا ، أو محدبا عن الاصل ، وقد يأتى الأحمر أميل الى الوردى منه الى النبيتى ، لكن أوضاع الصورة تستقر فى الاطار المنهجى الذى خطط لها .

وفى عمل للفنان الايطالى « جيوفانى بللينى » ويسمى « الصراع فى الحديقة» شكل(٢٦)،يبدو فى أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة ــ أو بموجة من الذهول ، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة ينظر راكعا الى الملاك الذى تجلى فى السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولفحه باشعاعاته فبدى النور موزعا بطريقة فنية ملفتـــة للنظر وهـــو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام « الملاك » . فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء ، وهو فاتح بالقياس الى السحب التى يتجـــلى

منها والتى تبدو داكنة الى حد ما لكن وميض المــلاك يشـع فى الأفق خلف التلال والمبـانى ، ثم ينعـكس بشــدة على الجزء الأمامى من الصورة فيصيب القديسين بلفحات مختلفـة القريب من جانبه الأيسر والمتوسط من الامام ، والذى استرخى فى سبات تقريبا فوق جسـمه كله ، ثم يظهر الضوء على الربوة ويأخذ تدريجيا الى أعلى مسـتلقا فوق قدمى القديس الراكع،وفوق ظهره ، وفى الطرقات الدائرية الأمامية حتى يصل الى الملاك .

على أن هذا الضوء يمكن النظر اليه على أنه أحدث ايقاعا فنيا ملحوظا فى الصورة ، بل انه سر الحركة المضمرة التى تشكل دينميـة الصورة . تأمل مثلا نظام الضوء نفسه وكيف تم توزيعه ، انه يتكون من موجات أفقية وأخرى دائرية ، وقد وزعت الموجتين بطريقة تكاد تكون سحرية ، فالضوء فى الأفق يحتل شكلا أفقيا ، ولكنـه فى نفس الوقت له حواف قوسية وهى نهاية التلال ، ثم يتردد هـذا الضوء فى الشرطان الوسطى الأفقية ، ثم يعـود ويتردد دائريا فى بطن الجبـل الأيسر ، وفى الربوة الأمامية ، وفى الطرق اليمنى العلوية ، حتى مجمل شكل الضوء على القديسين الأماميين . انه يؤكد الاتجـاه القوسى أو الدائرى المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخـرى . ان الصورة بتوزيع الضــوء فيهـا وترديدة مع ســائر حركات الأجسام وأشكال الطرق والجبال والسحب ، أشبه باللحن الموسيقى ، أنها تمثل ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد ، فى قالب ســحرى من الهام الفنان ، وقدرته على الملاحظة ، والتعبير ، والأداء الفنى .

١٤ ـ التـــوازن

العمل الفنى المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض ، أو يزداد الثقل فى جانب عنه فى الجانب الآخر فيؤدى الى عدم راحة بالنسبة للمشاهد . وصفة التوازن ظاهرة انسانية مرتبطة بطبيعة البشر ، فلو تأملت شكل الانسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر ، ولهذا يظهر الجسم متزنا . ويبدو عدم الاتزان فى الأجسام المشوهة ، بفعل الأمراض ، أو الحروب ، أو الكوارث ، لذلك لو رأينا انسانا بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى ، للفت نظرنا رؤية شيء غير عادى يثير التساؤل ، لفقدانه عامل التوازن. والانسان يقف على قدمين ، فلو فرض أن احدى ساقيه أطول من الأخرى ، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة ، أى أنها تميل بثقلها على الجانب الأقصر ، ويبدو ذلك واضحا فى الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال .

والتوازن هو تعادل فى كفتى الميزان ، فالثقل الذى يوضع فى الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية فى الوزن فى الكفة اليمنى . والثقل هنا غير الحجم ، اذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطنا لكان حجم الموزون أكبر كثيرا مما لو كانت الكفة تحمل زلطا . ولكن مع هذا فان الكفتين متعادلتان طالما أن الوزن واحد . وينطبق ذلك الى حد كبير على العمل الفنى ، فالصورة تظهر متزنة اذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعا متعادلا ، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل ، فعوامل : القواتم والفواتح ، التجمع والتفرق ، الظلال والأضواء ، كلها مصاغة بحيث تريح الرائى . فتجمع القاتم فى جانب وترك بقية الصورة فاتحة ، يخلق احساسا بعدم الاتزان ، ويؤدى هذا الى فقدان العمل الفنى لاحدى مقوماته الرئيسية .

وليست هناك قاعدة على الاطلاق لخلق التوازن ، فهى مشكلة

يحسها الفنان ويعانيها أثناء انتاجه ، ويجد لها الحلول المتنوعة فى كل مرة يخوض عملية الابداع . ولو قال أحد أن « السيمترية » وحدها هى أساس التوازن ، لما صح هـذا المبـدأ على الاطلاق ، حيث انه فى حالات متماثلة قد يتم التوازن ، وفى حالات أخرى يتحقق بالتنـوع فى : الشـكل ، والحجم ، والقتامـة ، والملمس ، واللون ، والخط ، وغير ذلك من العوامل التشكيلية . والمثل العامى الشائع : (النواية تسند الزير) ، يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل ، فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية ، وقد يكون من اليسـير وضع نواة فى أسفله توقف من تحركه وذبذبته ، وتثبت وضعه بصورة متزنة . ويبين هـــذا أن بقعة بسـيطة فى ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة فى أسفلها ، والمسألة متوقفة على حسن تصرف الفنان ، وقدرته الذاتية الابداعية .

وتمثال « الديك » رقم (٢٧) الـذى شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢ ، والموجود بمتحف التيت بلنـدن ــ يلاحظ فيه الاتزان الذى أبدعه فى ربط علاقاته بعضها ببعض ، على أساس اتزان صراع القوى الذى هو وليد الاتجاهات المضادة . فيلاحظ مثلا أن الجسم الكروى متجه بثقله ناحية اليمين ، ومعه فى نفس الاتجاه الجناحين ، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار . لذلك يوزن الاندفاع المتجه ناحية اليمين ، باندفاع آخر متجه ناحية اليسار . أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية ، بينما اليسرى مائلة . وفى الحقيقة ان ميل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفى . لذلك فان هـذا الديك يبدو غاية فى الاتزان ، فى الوقت الذى تظهر ايقاعاته الحركية بوضوح .

والجدير بالذكر أن المدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام

بالتفاصيل الدقيقة ، قدر الاهتمام بالـكليات واتجـاهاتها من جانب الفنان ، والتى تحمل قوى اندفاعية مختلفة . لذلك فان وقفة الديك فى عمومه تحمل معنى الاتزان ، لأن البروز الأيسر فى الذيل له معادل مضاد فى اتجاه الجسم بكليته ناحية اليمين ، كما أن التواء الرقبـة والرأس هو ترديد ايقاعى للجناحين والذيل ، وله صـدى فى الحوافر الأفقية العالية فى الرجلين .

١٥ ــ الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ ، ومهارة الأداء ، وقدرة الصياغة والاحكام ، والتمكن من ادراك العلاقات ، وقول الكثير بالقليل من الشكل والحجم واللون . هى مسلك الفنان وهو يبحث عن القالب الذى يصوغ فيه خبرته الجمالية ، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه . ورغم تعدد معانى الصنعة ، الا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان ، وتنم عن طابعه المميز . والفن حينما يكون ابداعا ، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية ، ولكن اذا كان تقليدا ، التزم فيه بصنعة مقننة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى ابرازها .

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء العمل الفنى ، فالعمل الفنى له وحدته وما الصنعة الا احدى هذه العوامل ، بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض ، ويساعد على بروز شخصية فريدة للفنان .

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق ، فقد تعنى القدرة على صقل الأجسام ، أو ما يمكن تسميته مجازيا (بالحفلطة) ، وقد تعنى الدقة والاتقان ، أو براعة النقل الحرفى ، أو أصول الحرفنة ، أو القدرة على اخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة . وفى الحقيقة ان كل هذه المعانى جائزة ، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئا مستقلا عن العمل الفنى ذاته ، لكانت مضللة ، اذ أن الصنعة مهما اختلف فى تفسيرها وتعريفها ، ستظل جانبا من مقومات العمل الفنى ، تأخذ منه بقدر ما تعطيه وتشكل من خلاله ، تبعا لشخصية الفنان ، وأسلوبه ، ونوع موضوعه ، وخاماته وأدواته ، أى أنه يتعذر تصور صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته ، كما يتعذر هداية الفنان

الناشىء بمواصفات مسبقة عنها ، ولو تم ذلك لضل هذا الناشىء فى طريقة . معنى ذلك أن الصنعة المرتبطة بالابداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الابداع ذاتها ، فهى تولد مع ولادة العمل الفنى ، وتنمو مع نموه ، وتصل لذروتها ، والعمل الفنى يأخذ كماله .

وقد يصل أحد الفنانين الى تقنين صنعته بما يتناسب مع اتجاهه ؛ ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته ، وأبعاد فنه . لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة ، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله ، وصنعته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هى نفس دائرة الفنان ، وهذا عسير حيث انه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ ، فالضرر أكثر احتمالا من الفائدة .

والصنعة بالمنهج الابداعى الحديث ـ كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة ـ متعددة الجوانب ، ومتنوعة بتنوع الفنانين ، واختلاف اتجاهاتهم ، وأساليبهم ، ومدارسهم ، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعا من الصنعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتى تتطور مع نموه من فترة الى أخرى ، وقد ظهر ذلك جليا فى الحقبات التى مر بها الفنان بابلو بيكاسو ، فقد كان لكل فترة من الفترات : الزرقاء ، والقرمزية ، والتكعيبية ، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها . كان ملتزما بالواقع البصرى فى الفترتين : الزرقاء ، والقرمزية ، لكنه أكد الهندسة فى فترتى : التكعيبية ، والتجريد ، وحينما اتجه الى السيريالية كانت صنعته تحمل خيالا متدفقا .

والصورة رقم (٢٨) للفنان « جورج رووه » ، ويطلق عليها « رأس المسيح » ، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا ، وهى تسجل نوعا مميزا للصنعة . وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله ، فهو من النوع الذى عرف دائرته وأبعاد فلكه ، فسار فى اتجاه قنن

صنعته الى حد كبير ، وهو فى هذا يختلف عن بيكاســو الذى نهج منهجا متطورا . وصنعة رووه تبدو فى ثقــل الســواد الذى تحاط به عناصر موضوعة ، فقد كسى به الوجه ، وأكد الأعين وتفاصيل الأنف والفم ، وخفف قليلا من تلك البطش السوداء عندما انتقل الى الملامس الخلفية . وصنعته مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرصاص الذى امتلأ ت به كاتدرائيات القرون الوسطى ، وقد عكس روحه فى أعماله بشخصية مميزة تركت بصمتها فى تصوير القرن العشرين .

١٦ ـ الصياغة

لابد للفنان كي ينجح في مهمته ، أن يصوغ فكرته أو انفعاله في قالب يساعد على نقلها للجمهور . والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفني ، تلك العلاقات التي تبنى العمل على أسس معمارية ، وبغير هذه الصياغة ، تظل الفكرة أو يبقى الانفعال ، في وضع غشيم أشبه بالحصى المنهار من قمة الجبل لا يلاحظ سير متوقع ، حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ .

الصياغة محاولة لايجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال ، كما تعنى عملية احكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال . واحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط ، وكل شكل ، وكل لون ، الى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره في الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الانسان . وفي الصياغة قد يرتفع الخط مليمترا أو ينخفض مليمترا ، والعين المدربة هي التي تعي ان كان هذا الارتفاع أو الانخفاض في صالح البناء الكلي ، أم ضده . لذلك غالبا ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان ، وتعينه لا شعوريا على أن يضبط تلك العلاقات ، التي تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الابداعي الملائم .

وليست هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذي يجب تكراره في الأعمال الفنية ، فالصياغة تتميز دائما بالفرادة ، وبالتلاؤم ، والتكيف ، وبالانبثاق من طبيعة العلاقات التي تسود في العمل الفني الذي يمارس . لذلك فان اقرارها مسبقا أمر يتعارض مع طبيعتها ، الا أنه يمكن اجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة ، لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات

التشكيلية المستقرة ، فهو وحده المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذى ستؤول اليه . لهذا فان كل عمل فنى له صياغته الفريدة المميزة ، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة ، وتقاطيع مميزة ، وبصمات خاصة بها . وبهذا المدخل ، يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح ، والتقاطيع ، والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد ، بكل ما ينطوى عليه من : أفكار ، وانفعالات ، وعلاقات .

تأمل مثلا صورة من انتاج الفنان الفرنسى الراحل « هنرى ماتيس » ، وعنوانها : « الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر » شكل رقم (٢٩) — ان لها صياغة فريدة ، تذكرك تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة ، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى . انها صريحة ، بسيطة ، خطوطها زخرفية ، فيها الوصف والملمس ، ومحاولة الرسم الايقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر ، فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام ، وللجدران الخلفية بوجه خاص .

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس ؟ نفهمها من مدخلين : أحدهما ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الايضاحى ، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل احدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول : فماتيس انصرف عن البعد الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات التسطيحية المعبرة ، والالوان المبسطة المنغمة والتى يكونها باحساس خاص ، يكسو بها السطوح فتتلألأ ببريقها ، ويضيف اليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها الشىء الكثير ، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة . وأما عن المغزى الثانى : فقد نجح ماتيس فى ايجاد الترابط المميز بين كيان

المرأة الجالسة على هذا المقعد الوثير، ومستطيل الصورة.فالمقعد،وكيان المرأة ، كلاهما يمثل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلفية المستطيلة المنغمة . ويخرج من هذا وذاك ، الوجه ، والرقبة ، والذراع ، والأصابع ، بلون أصفر يميل الى الحمرة ، وهو مخالف فى عموميته للون الأخضر المزرق الذى ليست به سائر تفاصيل الصورة ، باستثناء الشريط الرفيع للأرضية المحيطة بالمقعد ، والتى ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط . ان صياغة ماتيس مميزة لفرديته ، التى أضافت شيئا لتصوير القرن العشرين الممثل للمدرسة الوحشية ، بخروجها على التقاليد الأكاديمية البالية .

١٧ ـ اخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية فى عمله الفنى ، فان لذلك نتائج أكثر من مجرد ادراك التكوين والصياغة ، وأهمها ما يمكن أن يسمى « أخلاقية العلاقات » . وهو اصطلاح يعنى (الضمير المستتر) وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون ، كما يعنى أيضا أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته ، انما هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الاخلاق فى الحياة العادية . فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق ، والموضوعية ، وتحرى الحقائق ، والصالح العام . يجب أن يكون ما يحسه الانسان داخليا صورة مما يحققه خارجيا ، فصفاء النفس ، ونقاء السريرة ، انما هما محصلتان للتكامل البشرى . والعلاقات فى الفن التشكيلى يصنعها انسان ، لهذا فهو يعكس سريرته ، ويعبر عن عقيدته ، ويسجل منهجه السلوكى ، عندما يتقن أو يستهتر ، يصدق أو يكذب ، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين . ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلى بحثا أمينا فى علاقات عمله الفنى بعضها ببعض ، فانه يعطى مثلين : أحدهما يتعلق بالدافع الاخلاقى الذى يفى به متطلبات العمل الفنى ذاته ، والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت ، فهى نتيجة أخلاقية ولها أخلاقياتها بقدر ما تؤثر فى الناس ، وتغرس فيهم النظام بدل الفوضى ، والصدق بدل الخداع والكذب ، والدقة والعناية والاتقان بدلا من التسيب وعدم الارتباط بنوعية الموضوع ، فسواء كان الموضوع اذا يتسم بالجدية أو الهزلية ، بالمأساة أو الملهاة ، استوحى من الطبيعة أم كان مجردا ، فالعبرة بمنهجية الأداء ، وبما تتضمنه من أخلاقيات فى ذاتها ، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير .

ولذلك فان هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون فى قيم الأشياء الا ما يؤدى لهم وظيفة مباشرة : كالمأكل ، والمشرب ،

والكساء ، والمـأوى ، وما عدا ذلك لايقع فى دائرة اهتمامهم . وكأن هؤلاء النفعيون يصورون الانسان كالحيوان ، تحركه فقط حاجـاته المادية لا أكثر ، لكن الانسان كروح ، شىء أكثر من مجرد حاجته الى الطعام والمأوى ، ان له حياته الوجدانية ، ومثله ، وايمانه ، ومعتقداته ، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات ، وايديولوجيات ، ويشكل القوانين التى تنظم حياته مع سائر بنى جنسه .

فمعالجة العلاقات التشكيلية فى العمل الفنى ، انما تخضع لناموس يحرك دافع الانسان للابداع ، وهذا الدافع باستمرار يؤدى الى التحرر من الجمود والتخلف ، ويسعى الى الجديد والى الأصلح ، فحين تتفق العلاقات وتصل الى مستوى الأحكام والكمال ، انما تعطى مثـلا للانسان فى أسمى حالاته ، عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه ، وعنـدما يترسم علاقاته مع غيره من سـائر البشر . كأن العمـل الفنى أنموذج الحياة الانسانية ، بل هو قدوة ومصفاة لها ، المفروض أن يرتفع بهـا الى أسمى صورها ، التى هى أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية .

وبتأمل التمثال شكل رقم (٣٠) وهو للفنان «هنرى مور» وعنوانه « شخص مضجع » قام بنحته بين ١٩٥٩ ، ١٩٦٤ يمكن اختيار موضوع اخلاقيات العلاقات ، فبالرغم من أن التمثال مجرد ، لكن هذا يقربنا الى جوهر الموضوع ، ان العبرة ليست بمضـاهاتها الطبيعـة ، ولكن فى بناء الجسم بناء فنيا ، فكلما تعمق الفنان فى بحث علاقاته التشكيلية ، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير بحيث يمكن تصور أن حلوله هى أفضل الحلول ، وان العلاقات لا تطغى بعضـها على الآخـر . ان الجسم لانسان مضجع مجرد ومجمل التفاصيل الا من تلك التى ظهرت فى ثنايا الجسم نفسه وامتداده ببروزه وانخفاضه ، فأعطته صفة الحيوية ، أو صفة عضوية ، ومجمـل الجسم كتل منسابه متصل بعضها ببعض

تحمل مقومات الجسم الانسانيوتتخللها فتحات دائرية متنوعة الاحجام تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلى ، وهى فراغات صممت فى اطار الكتل الرئيسية المتصلة ولذلك فانها تتوسـطها تقريبـا ، توسطا حسيا وليس بالحساب الرقمى •

ويتأمل الخطوط الخارجية عموما تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحنى ، ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر فى حالة من العصبية عند نهاية الفخذين •

أما الجانب الأيسر من التمثال والذى يحتل اجمـالى الرأس ، والكتف ، وبقية الذراع المتكىء على الأرض ، انه ملخص بميل ، ويعبر عن ثقل الجسم المستند الى الذراع .

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى وانسـيابها فى اليسرى لأمر واضح ، ويدلك على مقدرة الفنان وحذقة ، وهـذه العـلاقات المختلفة من كتل منسابة وفراغات تحويها ، ومعان مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشرى ، لتبرهن تماما أن هذه العلاقات وصلت الى ذروة وحينئذ فان لها اخلاقياتها ، اخلاقيات الاحكام والحذق والاستيفاء وايجاد صورة لشيء جديد فيه ابداع ولم يسبق أنجازه من قبل على هذا النحو ، انها علاقات مستريحة ، لاخطأ فيها ، ولايطغى بعضها على البعض ، بل تمثل كلا متكاملا موزعة أجزاؤه بعدالة ملحوظة ، ولذلك فان هذه العلاقات وصلت الى قيمة الاخلاق ، التى يتصورهـا الفن ، ويتحسسها ، فى طراز هنرى مور المميز .

الباب الثانى

الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة

١٨ ـ الموضــوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكيلى ، لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته ، ولكن باعتباره وسيلة لاثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها . فقديما كان الموضوع هدفا ، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع ، بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله . وقبل كشف الكاميرا ، كان تصوير الموضوع بادوات الفن التشكيلى ، هو البديل، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذاك الوقت ، وعجز عن أن يتكشف القيم التشــكيلية المتضــمنة . كان « هنرى ماتيس » يقول : « ان كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة» ولعله يشير هنا الى الاعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة ، ولم يدركوا أنه النظام الايقاعى والتوافقى المستتر وراء مظهر الكون بوجه عام . فما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس الا المظهر العارض ، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الايقاعى والتوافقى .

ويدور التساؤل : هل الفن التشكيلى تقليد ، أم ابداع ؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررا كافيا لنقل الطبيعة ، لكن اذا كان ابداعا ، انتقلت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق ، وكشــف الجــديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء ، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة ، والموضوع مجرد مظهر وســيبدو الدائم فى الكشف المســتمر عن النظــام ، وفى البحث عن الجوهر .

ان لغة الفن التشكيلى ، من : خط ، ومساحة ، وملمس ، وكتلة، وضوء ، ولون ، بما تحدثه من : ايقاع واتزان ، وتوافق وتضاد ، وعمق

واتساع ، انما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره ، فيهز من حوله ، ولو تغاضى عن هذه اللغة ، لما انتهى الى فن تشكيلى وانما الى عادات شائعة غير مختبرة .

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستثار به ؟ ان الاستثارة ضرورة ، وهى مقدمة الابداع الفنى ، وبدونها قد يتورط الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به الى التعبير عن مشاعرة . والفن التشكيلى قوامه نقل المشاعر والأحاسيس ، ونقل وجدان الفنان الى الرائى . الفن التشكيلى عدوى بالرؤية الفنية من الفنان الى جمهوره ، لهذا لابد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية ، التى هى وليدة اثارته من الموضوع الذى يتأمله .

وقد لوحظ أن كثيرا من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن موضوع واحد يكاد لا يتغير ، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى التعبير عن نفس الموضوع ، هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى الدقيق ، اذ أنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة ، وعاناه الفنان المرة بعد المرة ، فانه يتجدد بذلك ، مع تجدد المعالجة ، ويصبح فى كل حالة شيئا آخر . لقد اشتهر « فان جوخ » بالمناظر الطبيعية ، « ومارينو مارينى » برسم الخيل ونحتها ، « وديجا » براقصات الباليه ، « وسيزان » برسم التفاح ، « وموديليانى » بالوجوه والرسوم النصفية لشخصياته ، فيكفى للفنان أن يجد الهامه من خلال موضوع معين ، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معينا لا ينضب من الرؤى الفنية ، وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى أول معالجة لموضوعه .

والصورة رقم (٣١) للفنان « فرناند ليجيه » ، وعنوانها : « امرأتان تمسكان بالزهور » (١٩٥٤) ، وهى من مقتنيات متحف التيت

بلنــدن ــ تبين كيف تحول الموضــوع الى تكوين أساسه المساحات اللونية ، التى وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضــية ، والتى بنى عليها العلاقة الخطية الايقاعية التى تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض • ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها منغمة ، ومرسومــة بعناية ، وتتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التى مهد بها الفنان كيان أرضيته • والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى بوتقة الفنان وينصهر ، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذى لا يضاهيه أى شىء فى الطبيعة •

١٩ ــ الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل ، وله مضمون . ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى . أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله الى الآخرين الذين يبدون لرؤية هذا العمل .

وكل من الشكل ، والمضمون ، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالمضمون يدرك من خلال شكل ، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون . والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلا ، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها ذوات كروية . فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة ، أو تفاحة ، أو كرة ، أو قمر ، أو شمس ، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة ، أو التفاحة ، أو أى شكل كروى مما ذكر . لكن اعتبار البرتقالة مضمونا ليس أمرا كافيا ، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ، ليس دليلا كافيا على تلاحم الشكل مع المضمون ، ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الانسان بكامل معانيها ، حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى . لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة ، وجاء بملامسها ، وألوانها ، ومرونتها ، جاء فوق ذلك ــ بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة ، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضمونا جماليا فريدا . لذلك فان المضمون المرتبط بالشكل ، يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان ، وكفاءته ، ونوع تجربته ، وعمقها . كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان ، عن الجسم المراد رسمه . وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره ، لذلك فهناك مضامين لشىء واحد ، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد ، أو عصور متفرقة .

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل ، ولم يعنيهم من هـــذه الرؤية الا جودة الصنف ، وصلاحيته للغذاء ، وطزاجته . أما التفاح بالنسبة للفنان « سيزان » ، فكان مثيرا فنيا ، يحمــل مضمونا بصريا يختلف تماما عن مضـــمون القيمـــة الغـــذائية . لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح فى لقطات كثيرة : (طبيعة صامتة) ــ حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدامى . فتفاح سيزان صلب ، بنى اللون ، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة ، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيدا للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية ، واعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكســـبه مقوماته .

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضة فى الاسهام برؤية جديدة ، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل . وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز ، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة ، ولا ذاك الذى تألفــه العـــادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليوميـــة . لذلك فالشـــكل ومضمونه التشـــكيلى متزاوجان ، لا ينفصـــلان ، الشـــكل يؤثر فى المضمون ، المضمون يؤثر فى الشكل ، وكلاهما يظـــهران فى وحـــدة مترابطة ، يتوقف ادراكها على المتذوق الذى يرى. ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية ، والدربة عليها ، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها ، فهو يقرؤها فتبدو اليه كالطلاسم ، يحاول جاهدا أن يجد تفسيرا لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى : مظهرا، وجوهرا، واستجابة .

لهذا فان المضمون المنطوى فى الشكل الفنى ، هو العامل الابداعى

الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار ، لذلك فهو يحتاج لفهم متجدد ، وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه .

وفى الصورة (٣٢) لوحة للفنان سيزان (١٨٣٩ — ١٩٠٦) — « البصل والزجاجة » استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كأجسام شبه كروية ، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة ، وفوق الطبق والمفرش بينما يظهر الكوب ، كما تظهر الزجاجة ، فى وضع رأسى . والصورة تتميز بالحيوية ، والايقاع الدائرى المتكرر ، كما أن مظهر البصل ، والمفرش ، والزجاجة ، والكوب ، والطبق ، والسكين ، يبدو فى مجموعه فى حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر ، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل ، لتزيد من ابراز الحركة السائدة فى الأشكال .

أما فى تمثال « المعزة » رقم (٣٣) التى شكلها الفنان بابلو بيكاسو بالبرونز ، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك ، فيظهر الشكل والمضمون ممتزجان ، أما الشكل فهو الذى تتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة : الرأس ، والأذن ، والقرون ، والجسم ، والأرجل ، مما يجعلنا نطلق عليه « معزة » . لكن الخصائص التى أكدها بيكاسو فى هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الماعز بخواص كثيرة أكسبها له ، وهى التى فى مجموعها تعطى المضمون الذى اشتملت عليه المعزة . فهى معزة حامل ترهل جسدها وامتلأ بثقل ، حتى أحنى ظهرها الى أسفل فى اتجاه الثقل ، بينما الأرجل تبدو وهى تئن من الحمل ، كما يزيد الثقل امتلاء ثدييها باللبن . ان المضمون ظهر بلغة تعبيرية مضمرة ، فى ترفيع الرقبة ، وتأكيد الرأس والجسد بالمميزات الخاصة ، كما تعلو الجسم ملامس مختلفة تساعد فى ابراز هذا المضمون . أنظر الى الحوافر وهى مثبتة فى الأرض تقاوم السقوط .

ويرتبط الشكل بمضمونه فى العمل الفنى ، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر ، ويظهر ذلك جليا عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة ، وتطبع فى كروت لتباع للجمهور . ان ثمة تغيير يحدث حتما فى هذه العملية ، فالرحلة التى تمت : من التسجيل الفوتوغرافى الملون ، حتى الطبع بكليشيهات أو أفست ، انما لا يأتى بصورة مطابقة للأصل . وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة ، للوحة « عباد الشمس » لفان جوخ ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجى ، يغير فى مضمون المستنسخ نفسه ، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلا منهما بعد عن الأصل بشكل أو بآخر ، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة . لذلك فان الشكل والمضمون كلاهما يتمم الآخر ، ويدركا كأنها شىء واحد لا انفصال بينهما ، وبهذا يتحقق الادراك فى العمل الفنى الأصلى ، أكثر مما يتحقق فى مستنسخاته .

وتجرنا هذه المشكلة الى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون ، فالمقلد عادة قد يتقيد بالشكليات التى يتبعها فنان آخر فى أسلوبه ، لكنه لا ينتهى الى نفس المضمون ، والمثل على ذلك واضح : بين أعمال « ليوناردو دافنشى » ، وأعمال تابعة « لوينى » ، على سبيل المقارنة . فالابتسامات التى انعكست على شفاه المادونات التى صورها ليوناردو ، لا سيما فى صورة « الموناليزا » ، لها عمقها فى كيان هذا الفنان وفى طفولته ، كما أوضح ذلك التحليل النفسى الذى قام به العلامة « فرويد » . ولأن لوينى يختلف فى تكوينه وفى طفولته عن ليوناردو ، فان تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه ، لم يمكناه من الاتيان بنفس المضامين التى تشعها صور ليوناردو فى عمومها ، فسجل أكثر ما سجل التزاما بالشكل دون الجوهر . وعلى ذلك فان التقليد ينتهى عادة بحالة من انفصال الشكل عن المضمون ، أو الى تأكيد الشكل وفقدان المضمون .

وليس معنى ذلك آن المضمون يعتمد كليـة على فردية الفنـان ، فلابد أن يأخـذ الفنـان فى اعتباره الجمهور الذى ينقل اليه خبرته ، ويكيف له هذه الخبرة فى ضوء مفاهيم مشتركة لها معالمها فى التراث البشرى ، ولولا ذلك لما استطاع الجمهور أن يتجاوب مع الفنـان ، أو يتأثر بفنه . فالمضمون الذى يحمله الشكل ، يشع مغزاه اسـتنادا الى مفاهيم ، ودلائل ، وخبرات ، ومقومات جمالية ، اعتـاد الجنس البشرى أن يتحدث بها ، ويتبادل من خـلالها مشـاعره . وليس معنى ذلك أيضا أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل المضامين ، فهو يتعامل مع جمهور اليوم والغد ، الذى يختلف فى تطوره عن جمهور الأمس ، ولذلك فهو يحمل فنه سـمة جديدة متكيفة مع التطور ، فى الوقت الذى يكون لها جذور فى ماضى البشرية الفنى . لهـذا فان التغير الحادث ــ وهو مسـئول عنـه ــ يبنيه على خبرة الماضى ، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة للمعـانى التى عاشها كل من سبقوا ، ويقدرها الجمهور لأنهـا ملائمة له تتفق ولادتهـا مع مولده . ولذلك فان الشـكل والمضمون يرتبطان بحلقة متماسكة ، تجمع الفنان ، وعمله الفنى ، والجمهور . ومن الأمثلة التى توضح ذلك الصور النصفية التى عبر عنها الفنان « أميدو موديليانى » والتى لقيت استحسانا ، حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث فى القرن العشرين . ان نظرة متأملة لهذه الوجوه ، تستدعى شـيئين فى ذهن المتفرج الواعى بالفن وأصوله ، تستدعى فى المقام الأول ، صور الوجوه (الأيكونات) المشهورة بالفيوم ، والتى تعكس فترة رومانية فى مصر . كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توابيت المشـاهير من الرجال والنساء ، وكانت ذات عيون شاخصة ، وألوان صفراء أقرب الى ألوان أتربة الجبال . كما تسـتدعى فى المقـام الثـانى ، التماثيل الزنجية بهندستها الشـديدة ، وتحريفاتها الملحوظة . وبهذا لا تبـدو صور موديليانى شطحات فردية (ناشزة) ، انما تظهر وهى تستند الى

تاريخ حيوى من التعبير الفنى ، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور فى أنحاء العالم ، للخبرة العامة المشتركة التى تتضمنها فى زيها الجديد .
وهناك مثلان واضحان للعلاقة بين قطعة نحت « رأس » رقم (٣٤) ، قام بها موديليانى ، وقطعة افريقية مصنوعة من الخشب ، رقم (٣٥) .
فالصلة واضحة فى : بيضاوية الوجه ، وارتفاع الجبهة ، وبروز العينين ، ورفع الرقبة ، وهذا دليل واضح على استيعاب موديليانى لقيم الفن النجرو ، وانعكاسها فى فنه .

٢٠ ـ مركز الاهتمام

ان العمل الفنى وجهة نظر ، أو هو بمثابة رأى ، فى قضية تشكيلية قائمة . وتتضح وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى ، فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب اليها الرائى . ولذلك فان الصورة ، أو التمثال ، أو أى عمل فنى تشكيلى ، لا يصح النظر اليه على أنه حقيقة ساكنة ، وانما الأصح استيعابه من خلال ادراك الفنان ذاته ، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد . وعلى ذلك فان الفنان يقود المتذوق الى مراكز الاهتمام التى يركز عليها . والصورة قد تحتوى على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر ، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة . وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد ، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة . ولا يصح نظريا الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى ، أو العكس ، فالمسألة نسبية ومتوقفة الى درجة كبيرة على حساسية الفنان ، وتبلور طرازه ، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق .

والصورة رقم (٣٦) للفنان الأمريكى المعاصر « ابراهام راتنر » (١٨٩٥ ـ ؟) ، وعنوانها : « امرأة تقطع الخبز » ، وهى من مقتنيات متحف المتروبوليتان بنيويورك ، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر ، وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية : فالمركز الأول يأتى فى الوجه ، وانحناءة الرأس ، والضوء المسلط على هذه المنطقة . والمركز الثانى يظهر : فى الرسغين ، واليدين ، والسكين ، وقطعة الخبز ، ووسط المنضدة . أما المركز الثالث فيبدو فى أشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة وورائها ، وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر اجمالا من المركزين الأولين .

والصورة عموما مخرجة بأسلوب تكعيبى ، حيث حولها الفنان الى أشكال هندسية مليئة : بالأقواس ، والمنحنيات ، والدوائر ، والخطوط الرأسية والافقية ، والمائلة ، والمتقاطعة ، والألوان المحللة تبعا لذلك ، والتى يخترقها اللون الأسود ، فيفصل أجزاءها ، ويحدد معالمها وخصائصها .

والمراكز الثلاثة التى ذكرت آنفا ، أحيطت بأضواء مؤثرة فى خشب النافذة من الخلف ، وفى كساء المنضدة من الأمام . ولذلك فان الصورة فى مجموعها تبدو فيها الوحدة والاتزان ، وتنتقل العين من خلالها من مجال الى آخر ، وكأنها فى حركة دائبة دون سكون أو تعب .

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك ، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة السابق التحدث عنها . فالسيدة المصورة فى مجموعها ، تمثل كتلة هرمية الشكل تقريبا ، محاطة باطارين : أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة ، والثانى مستطيل ويمثل النافذة الخلفية . وقد أخضع الفنان مركزى الصورة الأول والثانى للتركيب المستطيل ، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية فتتمشى مع أفقية خطوط النافذة ، كما أخضع الأيدى والخبز والسكين لكتلة مجملة أفقية ، لتساير أفقية المنضدة . أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادى من ضلفة النافذة،يمين السيدة ، فهى بيوت تمثل المدينة من بعيد كما تظهر من النافذة ، لكنها رسمت بكتلة مجملة شبيهة الى حد ما بكتلة السيدة الأمامية . وحينئذ يمكن ادراك أهمية هذا المركز الثالث ، لأنه يزن المركزين الأول والثانى ويردد قوتهما ، ويعطى لمجموع الصورة الايحاء بالثلاثة الأبعاد : الطول ، والعرض ، والعمق ، فبدت الصورة رغم تسطيحها ، صرحا مجسما ، فيه الابداع ، وحيوية اللون ، ناهيك عن التنظيم اللونى الذى لا يتاح ظهوره ، فكل سنتيمتر مربع فى الصورة انما حلل لونيا بمجموعات من المتوافقات : كالأزرق ، والأخضر ، والبنفسجى المزرق،

بينما تظهر المراكز الثلاثة بالألوان الفاتحة : الأصفر ، والأحمر ، والبرتقالى، والبنى، والبمبى، مما يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية الملهمة .

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفنى ، وسائل معينة على تنظيم التجربة الفنية ، وتصنيفها ، لتنتقل رسالتها بيسر الى الجمهور المتفرج ، دون أن يدرى سر التنظيم أو فاعليته .

٢١ ـ الاثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج فى أى وقت ، ومن خلال أى موضوع ، وما عليهم الا أن يأمروه ، وينتظرون الاستجابة الفورية لقريحته عما بدا لهم أنه الشىء المطلوب . والحقيقة غير ذلك تماما ، فالفنان ليس أداة لنزوات سواه ، ولا ينطلق فى مساره بطريق ممهد مسبق ، فهو لابد أن يثار بشىء ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما أثارة ، اذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه ، فان خط سيره فى هذا التعبير سيولد ميتا ، وسيتحول الى مجرد صنعة وحرفنة لا علاقة لها بالفن .

« والاثارة » فى مجال الفن التشكيلى أصبحت لازمة من لوازم الابداع الفنى ، ومعناها ببساطة أن هناك مثيرا يحرك وجدان الفنان ، ويهز مشاعره ، ويملؤه بالحافز الذى يدفعه لخوض عملية التعبير والابداع . فالاثارة هى المحرك الأول للابداع ، هى الرؤية الجديدة التى يكشفها الفنان ويوضحها للناس ، كى يروها بدورهم . والاثارة فى الفن التشكيلى ليست لها حدود ، فهى متنوعة ، ومتغيرة ، ومتجددة طالما كان للفنان عين ثاقبة تلمح ، ووجهة نظر تدرك ، وعقل مبدع يترجم ، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية ،أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة فى الطبيعة ، بأوسع معانيها، وفى كل الصراعات الانسانية التى هى وليدة تفاعل الفرد مع الحياة . فالفنانون بشر ، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين ، فيحسون بدورهم بمآسيها وأفراحها ، بغموضها وبهجتها ، بشراستها ورقتها ، بظلمتها وضيائها ، بتبايناتها وتوافقاتها ، أى بكل ما فيها من نظم ، وقوانين ، وايقاعات ستظل تحكى قدرة الخالق ، وتتحدى الانسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله ، فأحسن خلقه .

لم يكن عجيبا أن يستثار ڤان جوخ بشكل حذائه ، ويعبر عنه موضحا خصائص انسانية فى ثنياته ، فتبدو صورته وكأنها تحمل كل تعب الانسان فى تجواله وترحاله ، فهو ليس حذاء فحسب ، وانما أثر انسانى لمعاناة الانسان فى الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى . كان «رمبرانت» يستجلب فى مرسمه شحاذا ليشكل من صورته ملكا ، ويتوغل فى تعبيره عن لحيته ، وتقاطيع وجهه ، والأضواء المسلطة عليه ، مايجعل منه شيئا ذا قيمة باقية . كان التفاح فى نظر «سيزان» مثيرا للبناء باللون ، وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة الى الأمام ، ومهدت للتكعيبية . كانت راقصات الباليه محركا لوجدان «ديجا» ، كشف من خلالها عن الايقاعات ، والحركة ، والأضواء ، التى كانت انعكاسا للموسيقى التعبيرية المصاحبة ، ولكن بلغة الشكل . وفى لوحته وعنوانها : «راقصتان فوق المسرح» ، وهى من مقتنيات معهد كورتولد بلندن — تبدو حركات الأذرع ، والأرجل ، والأقدام ، وشكل الرداء ، عند اللاعبين أشبه بالفراشتين تتحركان بخطوات محسوبة ، وحركات متزنة ، فيها الرقة والشاعرية . لقد نجح ديجا فى أن يعبر عن هذه الاثارة الشاعرية ، وسجل شيئا مميزا من معالم الفن فى الفترة التأثيرية .

وها هو «روفينو تمايو» يستثيره موضوع : «النهم» ففى الصورة رقم (٣٧) تجده ممثلا فى هذا الانسان المبتهل ، بأكله للبطيخ ، وقد وضع أمامه خمس شقات ، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلا مهللا بنشوته من أكل البطيخ ، ثم حول هذا الشخص الى رمز من بنى البشر ، رمز يحكى من خلاله سعادة الانسان فى امتلاء جوفه ، وبخاصة حين يكون الجو حارا ، والريق جافا ، والمثير متاحا لروى الظمأ ، وترطيب الحرارة . لقد نظم تمايو من قطع البطيخ ايقاعات قوسية ، رددها فى الايقاع القوسى للذراعين ، وأغلقها بالايقاع القوسى للباب الخلفى ، كما ردد ألوانه ، الفاتح منها والقاتم ، لتساعد على ابراز

ما استثاره بهذه الطريقة الشاعرية التى تقربنا من حيوية فن الأطفال ، حتى لب البطيخ وطريقـــة رصه ، والخيوط الفاصلة لألواح الخشب الخلفية ، لم يفته أن ينغمها ، ويحدث بها الملمس الذى ساعد على ابراز اثارته .

ان الاثارة هى نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى ، وبروز شخصية الفنان بملامحها المميزة ، فلنبحث عنها عنـــدما نتذوق عمـــل الفنان ، كى ندرك ما يسعى اليه ، ويريد أن ينقله الينا كرؤية فـــريدة محملة بالاثارة المميزة .

٢٢ ـ التلقائية

يخطىء من يظن أن العمل الفنى نسخة طبق الأصـــل من الطبيعة ، حذق الفنان فى نقلها ، أو أنه ولادة ميسورة كاملة ، بدايتها مثل نهايتها دون أن يعتريها النمـــو أو التطور . فالعمل الفنى يمـــر فى سلسلة من المراحل تتبع الواحدة الأخرى ، وتمهد لها ، الى أن يصل فى مرحلتـــه الأخيرة الى الشكل الفريد الذى نجده عليه . وحتى هذا الشكل النهائى يظل يعانى التغير ، حسب الرائى الذى يراه ، والمكان الذى يوضع فيه. وما من عمـــل فنى يمكن أن يرى بنفس الكيفية ، وبقـــوة الاستجابة ونوعيتها ، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور .

صرح بيكاسو ذات مرة قائلا : « ان الصورة لا يمكن أن تستقر فى ذهنى قبل أن أخوض فى رسمها ، فعندما أقوم بتصويرها ، تتغير مع تغير أفكارى ، وعندما أنتهى منها ، تستمر فى التغير تبعـــا لحالة الرائى العقلية . ان الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حى حيـــاته ، وتعانى من نفس التحولات التى تفرضـــها الحيـــاة علينا من يوم الى آخر ، وهذا طبيعى جدا ، فالصورة لا تعيش الا فى بصـــيرة الشخص الذى ينظر اليها » ـــ ثم يستطرد : « كيف تتوقع من متفرج أن يعيش صورة من صورى ، مثلما عشتها ؟ ان الصـــورة تأتى الى من أميـــال بعيدة ، فمن ذا الذى يستطيع أن يتكهن من أى بعـــد أحسست بهـــا ورأيتها ، فصورتها ؟ وفى اليوم التالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته » .

وواضح مقدار المعاناة التى يمر بها الفنان لينتقل من مرحلة الى مرحلة ، فى انتاجه لعمله الفنى . والمرحلة الأولى هى التحضير ، وهى الفترة التى تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان ، وقد ترجع هـــذه الفترة الى طفولة الفنـــان ذاته دون أن يدرى ، تلك التى

يعانى فيها من الحرمان أو الكبت ، والتى قد تظهر فيها عوامل الأسى، أو على النقيض تمثل بالنسبة اليه حلما باقيا ، مليئا بالسعادة والتجارب الممتعة الحية ، التى تطفو فى رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة .

أما المرحلة الثانية فهى « الحضانة » ، حيث يقلب الفكرة لا شعوريا وتجد فرصة لتختمر ، وفى أثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو تبتعد عنها ، ترتبط بالماضى ، أو بالحاضر ، أو تنسلخ منهما ، وهى أشبه بفترة الحمل . أما المرحلة الثالثة فتمثل « ولادة الفكرة » ، وهى اما تخرج وتتكشف فجأة كما حدث مع « أرشميدس » فى قانون الطفو ، أو مع « نيوتن » حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية ، أى تلعب البصيرة ويأخذ الالهام ، دورهما فى ولادتها . وهنا يظهر بوضوح أن بداية نبوع الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها ، حتى كمالها . فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبت ، وكشف القانون أو ادراك التعميم . ثم تأتى المرحلة الرابعة والأخيرة ، وهى « تهذيب الفكرة » ، حيث تدخل فى عملية الصياغة ، والبحث عن العلاقات وحبكها ، والوصول بالفكرة الى أعلى الدرجات . وهذه المراحل لا تفتعل أو تختلق ، انها تسترسل فى وحدة وتوائم . وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض فى عملية التحول حتى نهايتها ، أما اذا عمل ضد سجيته فانه قد يتعجل النتيجة ، ويفرض الملامح ، فيشوه الولادة منذ وقت مبكر وينتهى بافساد العمل الفنى .

كم من الفنانين حين ينتهى من عمله ، يظل متحيرا بشأنه ، لايعرف كيف تحقق ، ويخجل فى تواضع أن يجابه به الجمهور ؟ فانه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقا ، وقد تعتريه أزمة حتى يسمع ما يثلج صدره ، فيرتاح البال ، ويشجع نفسه للخوض فى مغامرة جديدة.

وفى الصورة (٣٨) للفنان « چورج بيلوز » وعنوانها : «عضوان

فى النادى » وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بواشنطن ، يمكن تأمل حركات الملاكمين ،والحكام ، والمتفرجين ، ويمكن تصور كم من المعاناة عاشها الفنان ليضبط الحركات لتكمل بعضها البعض ، وينظم من خلالها صراع القوى داخل هذا العمل الفنى.وللفنان أكثر من صورة على هذا النحو ، وهى تبين فى مجموعها مقدار تركيزه واهتمامه المنصب على اخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة . أنظر مثلا فى الصورة ، حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه ، وكيف اتخذ الجسم خطا منحنيا الى الداخل ، بينما الملاكم الأيمن انكب عليه بحركة مكملة ، فأحدث جسمه قوسا الى الخارج ، أما اتجاه كتفيه فخط مائل فى اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم ، فى حين خطوط حبال الحلقة أفقية ، وساكنة ، لتزداد حركة اللاعبين والمتفرجين من أسفل وضوحا . وقد وزع الضوء من أعلى وأسفل المسرح ، وعلى الأكتاف والوجوه ، لبيان مدى المراحل التى قطعتها الصورة لتصل الى هذا التكامل الحى الديناميكى ، ولا ريب أن انسياب الحركات المتنوعة فى الصورة ، والتى تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة ، بل دخلها سحر التلقائية التى كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجما .

٢٣ ــ الصدفة والقصد

ويحار الناس فى الفن التشكيلى متسائلين : أهذا الانتاج وليد صدفة أم قصد ؟ هل هو مسألة عضوية غير واعية ، لا يدخلها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق ، أم أنه وليد ذكاء مقصود ، بذل فيه الفنان جهده ، وعرقه ، وقام بالدراسة المتأنية لانتاجه ؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام ، ومكانتهما فى العمل الفنى .

والحقيقة أن الصدفة تأتى بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم . ألم يكن « أرشميدس » حين قال : « وجدتها .. وجدتها .. » ، منتشيا وفى غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قانون الطفو الذى ظل يؤرق مضجعه ، ويشغل باله شهورا وأياما ، ولا يعثر له على حل ؟ ألم تكن التكعيبية التى تكشفها بيكاسو ، وبراك ، فى مستهل القرن العشرين ، وليدة صدفة ، لا قصد ، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول : « عندما تكشفنا التكعيبية ، لم نكن نقصد بتاتا اكتشافها ، وانما كنا نبغى التعبير عما فى نفوسنا » . ألم يأت الهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين ، لم يكن يعملون لها أى حساب ؟

وان الصدفة تعنى كشفا عابرا يلهم الفنان أثناء انتاجه ، ولا يكون له وعى سابق به ، أما القصد فهو عملية يهدف اليها الفنان ، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد . والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال : هل العمل الفنى اذا اقتصر على التلقائية والصدفة ، يكون ناجحا ، وهل اذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحا أيضا ؟

الواقع أن الصدفة ، والعضوية ، والتلقائية ، كلها تعنى نبوغ الأفكار بسلاسة ، وبفطرة ، وبغير تكلف أو اصطناع ، تعنى بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون التزام بمخطوطاته السابقة ، وتعاليمه المقصودة .

لذلك فان نسبة من هذه التلقائية ضرورة فى بناء العمل الفنى ، لكنها لا تصبح نسبة مثمرة الا اذا هذبها الفنان ، وأضاف اليها حسه ، وكيفها للنظام ، حتى تدخل فى قالب الفن التشكيلى ، وتخضع لمقوماته . كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية ، أما اذا كان نظاما مفروضا ، يمكن أن يتحول العمل الفنى معه الى مجرد صنعة تئن من فقدانها الحس والتلقائية .

لابد اذا من نوع من التزاوج بين الصدفة ، والقصد ، وبين منابع اللاوعى ، والوعى ، وبين الحرية والنظام ، وبين العفوية والحساب الشعورى المحكم ــ بغير ذلك يتصدع العمل الفنى ، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة ، والصنعة المقتولة ، فيخرج ميتا .

لهذا لا يكفى المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية ، والتشدق بها ، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة فى قالب فنى يحمل مقومات العمل الفنى المتكامل ، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل . كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد ، أو تعاليم ، أو مبادىء مطلقة ، فكل هذه الأسس نسبية وتعين على بناء العمل الفنى ، عندما تتوافر الأحاسيس ، والأفكار ، والخبرات المثيرة ، التى تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط . والتزاوج بين الصدفة والقصد ، ضرورة فى بناء العمل الفنى ، وتحميله برسالته .

والصدفة المثيرة للافكار والأحاسيس ، قد تكون نقطة البداية فى العملية الابداعية ، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه فى العمل الفنى . لهذا فان لحظة انبثاقها متغيرة ، ومتنوعة ، والفنان الواعى هو الذى يأخذها فى الاعتبار حينما تلوح له ، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفنى ، فيزداد ثراء .

وللفنانين مناهج مختلفة فى الربط بين الصــدفة والقصد ، أو فى اتخاذ التلقائية مدخلا للنظام والاحكام . ففى لوحة « چين دى بوفيه » (١٩٥١) بمتحف الفن الحديث باستكهولم ، وعنوانها « عقدة بقبعة » رقم (٣٩) ــ يمكن تأمل أرضية سميكة القوام ، عبر الفنان على سطحها بطريق الازالة التلقائية ، بهذا الشكل المزدوج بما يشبه آدم وحواء ، أو رجل وامرأة ، الرجل يرتدى قبعته فى أعلى الصفحة ، وفى أسفلهــا المرأة بشعرها المتماثل وعيونها الدائرية . ان الصدفة نبعت فى استخدام أداة الرسم بطريق مباشر ، وبدون تردد ، فأبدعت هذا الشكل الذى قوامه الايقاعات الدائرية ، والمنحنيات .

أما فى الشكل رقم (٤٠) « ميناء غنى » للفنــان « پول كلى » (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠) ، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية منغمة لونيا ، والخطوط تحصر أشكالا كثيرة تكمل بعضها البعض . والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر فى الاتجــاه المضاد . والصورة فى مجموعها وليدة الافادة من التلقائيــة فى النظام المحكم .

٢٤ ــ التعبير

والتعبير هو الافصاح عن المعانى بلغة الشكل ، وكل جسم له معنى ،والاجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك،تولدمعانى: هده المعانى مرتبطة بطبيعة تلكالاجسام من حيث أنها كيانات ملموسه ، يمكن أن تحس بالملمس . وتدرك بالرؤية . فهذه (الحصاة) ملساء أو خشنه ، كرويه أو بيضاوية ، أو غير تلك الأشكال فهى غير منتظمة ــ لو جاورت هذه الحصاة البيضة ، أو قطعة من البطاطس أو الدوم ، تظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال . فالزلطة المستوية الملساء التى أصقلتها ظروف التعرية والرياح ، تتخذ أشكالا متنوعة تميز عالم الزلط ، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب الى البيضة ، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابها ، وأكثر انتظاما : حجما ، وكيانا . أما قطعة البطاطس ، فقد تشبه الزلطة أحيانا ، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى ، لكنها فى عمومها متميزة بنتوءاتها ، وبشرتها ، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته ، فى قوة الزلطة . أما الدومة ، فهى وان حاكتالزلطة فى بعض الوجوه السطحية النادرة ، الا أنها فى مجملها أكثر توحدا من عالم الزلط ، وأكثر لمعانا ، وكساؤها أقرب الى التزجيج الخزفى من عالم الزلط . لكن رغم ذلك هناك تشابه الى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلطة ، والبيضة ، وقطعة البطاطس ، والدومة ، لكن الذىيدرك الوحدة بينهم ، والفرقة من ناحية المعنى المعبر ، هو الفنان التشكيلى الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثا كثيرة ومتنوعة ، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها ، حتى أنه فى القرنين : الثامن والتاسع عشر ، أفاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية ، فنرى على سبيل المثال : صورة للفنان « فرانز هالز » ، وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها ، وأبان دقائق القشرة ، والتفاحة المقشورة ، وخلفها جانب من قالب الجبن الرومى . وتتضح علامة السكين فىقطاعه

الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة . وكان الناس فى ذالك الوقت ينفعلون بالصور التى تحكى الطبيعة بدقة ، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة . كان هـذا ظاهرا فى وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد . لهذا فان النظر لكثير من تلك الصور اليوم ، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف فى التعبير بلغة الشكل ، بقدر ما كانت منغمسة فى محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها فى صور ، أو تماثيل .

أما فى القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكيلى للغة الأشكال ذاتها ، والغوص فيها ، وتفتيتها أحيانا دون اكتفاء بالمظهر الخارجى ، بل لعل المظهر الخارجى كان معوقا للفنانين عن أن يعبروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام التى كانت تحوم حولهم فى الحياة . لذلك ظهرت الحركات الفنية : كالوحشية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسيريالية ، وفن خداع البصر ، وغيرها من الحركات الفنية ، كرد فعل للسطحية التى كانت شائعة ، للاستجابة للطبيعة بمحاكاتها محاكاة حرفية . فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكيلى أصبحت اليوم عالما للتأمل والبحث . أصبحت تمثل معملا للتجريب ، يحطم الفنان أشكالا ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعانى المميزة التى توضح الرؤى المستحدثة التى ابتدعها القرن العشرون . وقد ساعده فى التوغل فى هذا الاتجاه ، كثير من الأجهزة العلمية التى أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل ، كالعدسات ، والميكروسكوبات ، وآلات التسجيل الضوئى ، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجرام السماوية .

وها هو « اميدو موديليانى » فى صورة من انتاجه « صورة شيم سوتين » (٤١) ، كيف تغاضى فى تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه فى القرنين : الثامن والتاسع عشر ، ليؤكد سحرا جديدا فى التعبير .

انه لم يهمل المصدر أو يفتته ، فقـد حافظ عليه بلغة تحريفيـة حيث أطال فى الرقبة ، وطمس العينين ، وحدب الوجـه الى ما يقـرب من البيضاوى ، كما استخدم وميضا من البنيات الدافئة الحمراء فى البشرة ، فكساها بملمس مثير ، أما الأرضية فلمسات الفنان مكملة للشكل . وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنها معبرة وتنقل حس الفنان عن « شيم سوتين » . ولذلك فان التعبير فى الفن التشكيلى يمكن أن يؤدى من خلال التحريفات المحسوسة التى تبرز وتؤكد وتبالغ بعض المعالم ، لتفصح عن الانفعال الذى هو المحرك الأول للتعبير .

٢٥ ـ تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى ، والطبيعة ، وتعودوا أن يصدروا تصريحات الاعجاب كلما وجدوا تطابقا بين الفن ، والطبيعة . وكأنهم بذلك يقدرون فى الفنان التشكيلى قدرته على النقل والمحاكاة ، بدلا من أن يولوا اهتمامهم الى قدرته الابداعية ، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة البشرية ، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره الى كشفها .

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن ، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية ، وجعلت البعض يسترسلون فى انتاج صورة مقيدة فى ادراكها ، بزمان ومكان محددين ، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على « لقطة » فوتوغرافية . وانحصر الادراك لحقب زمنية متوالية ، وبخاصة بعد عصر النهضة الايطالية ــ فى هذا المدخل ، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة ، وسمح للفنان التشكيلى وغيره أن يبدع وينشر ابداعاته على الناس ، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الادراك الزمانى والمكانى . لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد ، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما ، بتلك الرؤى الجديدة .

وهذه الرؤى المتعددة ، وان كانت من مكتشفات الفن الحديث الا أن الطفل فى رسمه ، والفنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية ، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب لذى سبقت به الفن الحديث ، ويلوح هذا خاصة فى ثنايا الفن المصرى القديم . والقضية على هذا الوضع ، تدعونا الى التفرقة بين الرؤية الواحدة ، وتعدد الرؤى ، فى العمل الفنى . فالرؤية الواحدة التزام بصرى بقواعد المنظور والظل والنور ، وترجمة المرئى من مكان محدد يضبط النظرة ، وزمان يكيف

الاضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا • أما الرؤية المتعـددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان ، فهو يضع نفسه فى الأمام ، وفى الخلف ، وفى كلا الجانبين ، ومن أعلى وأسفل ، ومن الداخل ، اذا شاء فى وقت واحد ، ذلك تحت الاعتقاد أن التقيد بالرؤية الواحـدة يبرز الحقيقة الفنية ناقصة . أما تعدد الرؤية ففيه الشمول، والالمام الكامل بالخصائص الجمالية للجسم المرسوم ، ويجعل الرائى يركز على ادراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفنى ، فيعيش التجربة ويتذوقها ، بدلا من أن يتعرف على الموضوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد •

احتضن التكعيبيون ، وفنانو المستقبل ، والسيرياليون ، وغيرهم من التجريديين ، الرؤية المتعـددة ، ووصلوا الى نتـائج تعتبر من مميزات الفن التشكيلى فى القرن العشرين .

ها هى لوحة للفنان « مارك شجال » رقم (٤٢) ، وعنوانها : « زواج برج ايفل » ــ تجمع رؤى متعددة ، وتمثل صورا مجمعة فى صورة واحدة • فالعروسان فى أقصى اليمين ، يأتى اليهم من يحمـل الأزهار سابحا من الجهة اليسرى ، وفى الخلف الاشجار تتعانق : بعضها يتجه من اليمين الى اليسار ، والبعض من اليسار الى اليمين ، بينما يظهر برج ايفل والمحبون منشورون على الارض المتسعة أمام البرج • فهذه الصورة تحتوى فى الحقيقة على خمس مداخل : وضع العروسين ووضع الملاك والنافذة التى يدخل منها سابحا ، وضع الأرضية التى توضح الأشخاص ، وضع الشجر من اليمين ، ثم وضـع الشـجر من اليسار •لكن ابداع الفنان يظهر فى قدرته على التحكم فى هذه المداخل المختلفة ، وصياغتها فى وحدة تعبر عن الموضوع •

أما الصورة رقم (٤٣) فتعبر عن احتفالات بمناسبة مولد الامير سالم فى عام ١٥٦٩ وهى من مقتنيات متحف فيكتوريا والبرت بلندن •

واللوحة تجمع ثلاث صور فى صورة واحدة . ففى الجزء العلوى يظهر مولد الأمير تحف به الرعاية من كل جانب يقوم بها الخدم والحشم، وفى الوسط قارعو الطبول وحاملو الهدايا حيث تظهر بوابة القصر لتفصل بين المنظر الأول العلوى وهذا المنظر الاوسط ، ثم يظهر المنظر الثالث فى أسفل الصورة حيث يتجمع أفراد الشعب يستفسرون من حارس الباب عن الخبر . وهناك نوع من الاحكام فى تجميع الصور الثلاث فى صورة واحدة حيث لا يبدو هناك تناقضا فى منطق التنظيم أو تقسيم الصورة ، التى لا تلتزم بالزمان أو المكان ، فسرد الحادثة اقتضى رؤيتها فى مجالات متعددة .

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وثرائها فى العمل الفنى الواحد ، بوضع صور متنوعة بعضها فوق بعض ، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية . وهناك رسوم فى أجزاء آدمية ، مضافا اليها أجزاء من طيور ، أو حيواانات ، أو نباتات . ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفة معينة ، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستترة ، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة ، وألفوا بين الغامض والمكشوف ، فأثروا التصوير فى القرن العشرين .

٢٦ ـ الخيال

الخيال من أهم الخصائص التى تميز عملا فنيا تشكيليا عن آخر • فكلما ازداد الخيال ثراء ، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة فى العمل الفنى. والخيال معناه استدعاء لعديد من الصور تزدحم فى مخيلة الفنان الشىء الواحد أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشىء الواحد فى أوضاعه المتعددة ، والأصل فى الأشياء التى تثير الفنان ، انها موجودة فى الطبيعة فى ظروف وملابسات معينة ، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادى ، فتنطفىء بهجتها واثارتها • أما بالنسبة للفنان ، فهذه البهجة لا تنطفىء ، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة ، فيها حياة متجددة ومتغيرة ، ذات معان مغايرة ، تزداد بازدياد تجربته ، وبمقدار نموه ونضجه •

على أن الشىء الواحد قد يكون نواة لاستثارات متعددة ، حين يجمع الفنان تجاربه التى اكتسبها من مصادر مختلفة ، ويضيفها على الشىء الواحد الذى استثاره ، فاذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلا ، قد يجد هذا المعنى متوافرا : فى الظلام ، وفى عينى القط اللتان تلمعان وسط الظلام ، وفى أنياب النمر التى تنكشف وقت غضبه ، وفى صورة مرسبة منذ الطفولة عن اللص أو قاطع الطريق ، وفى حالة الذعر التى تنتاب ركاب القارب الذى يكاد يغرق من ارتفاع الامواج واشتداد الريح ، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يتشبث بأى جزء من القارب كى يقى نفسه من السقوط فى البحر ، كذلك خوف الأم على طفلها الذى دفعه فضوله الى الجرى فى الطريق العام أثناء سير السيارات ... هذه المواقف المتعددة التى يمكن أن تستثير الخوف ، قد يستطيع الفنان أن يجمعها ، ويجردها ، ويعكسها فى الشىء الواحد ، رغم مصادرها المتنوعة ليصبح هذا الشىء قادرا على التعبير عن مفهوم «الخوف» ، كما يدركه الفنان ويعيشه •

والمدرسة السيريالية فى الحقيقة ، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال، فالصور تأتى متلاحقة فى الأحلام بأنواعها : أحلام اليقظة ، وأحلام النوم العميق ، وتأتى تباعا فى ترابط الخواطر واستدعائها ، وفى أغلب الأحيان من كوامن فى اللاشعور . ويعتقد السيرياليون أن الحقائق الظاهرة التى نتعامل وفقا لها فى الحياة العادية ، لاتمثل الا خمس الحقائق، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر فى اللاشعور . وعلى ذلك فان الفنان السيريالى يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة ، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة ، أو معنى مثير ، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعورى واللاشعورى أو للتنفيس عنها ليستريح .

وبطبيعة الحال هناك فارق بين الخيال ، والتصور . فالخيال لا يحد نفسه بواقع ، بل يوجد واقعه من كل الامكانات المتاحة فى الماضى والحاضر ، فهو يجمع ليولد صورا جديدة مبتكرة . أما التصور فيستدعى الصور كما هى ، هو أداة تذكر فقط للشىء كما هو كائن ، دون تصرف أو تغيير .

والصورة رقم (٤٤) للفنان الايطالى «چيورچيو دى شيريكو» (١٨٨٨ــ ١٩٧٨) ، وعنوانها : « الميتافيزيقى العظيم » ، بمتحف الفن الحديث بنيويورك ــ لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله فى ابداع عالمه اللامحدود، فالجسم الأمامى مخلق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على : المثلث ، والمنشور ، والجسم البيضاوى ، والزاوية القائمة ، والقرص النصفى ، والاسطوانة ، مع تنغيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التى كونت كيانا وسط الصورة ، أشبه بالتمثال أو النصب الذى يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة . أما المسرح فى خلفية الصورة ، فشكله يشبه المعابد والعمارات . ويعكس التمثال ، كما تعكس العمارة القريبة ، ظلالهما على الأرض الهندسية التى تغوص فى الفراغ اللامحدود . ويظهر سحر الخيال باضافة الانسان الذى يقف متكتلا بعيدا

فى الفراغ الضيق ، بين الظل الكاسى والعمارات الخلفية . واللوحة من ناحية التشكيل ، أخاذة بجمال التكوين والترتيب ، لكنها تحمل بعدا آخر وهو الخيال السحرى الميتافيزيقى التى تميز به تعبير الفنـــان فى القرن العشرين .

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود ، لكانت الحياة قفرا بلا شعر أو خيال ، مملة ، وعلى وتيرة واحدة ، لا تســـاعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الفنية الجميلة . ولذلك فان الفن أحـــد الأدوات التى تأخذ الانسان من دنيا الواقع الى عالم الأحلام، والجمال، والآمال ، والتصور المتكامل الذى لا يتاح فى الحيـــاة العادية ، بكل همومها ، وشقائها ، ومتاعبها اليومية . وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم، ومجالات تعبيرهم، انما يحلقون بنا فى سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم ، علها تعوضنا شيئا عما نعانيه من قســـوة الحياة . ولا يقتصر الخيال على اثارة الفرح والسرور، فالمآسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى مجسدا بخيال الفنان ، فنعيه وتتحكم فيه ، فتزداد نشوتنا عندما تزداد سيطرتنا عليه من خلال الفن . وها هو تمثال قديم من العصر البابلى شكل رقم (٤٥) ، يصور الشيطان (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد)،وهو من التراكوتا ، ومن مقتنيات المتحف البريطانى بلندن . أنظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال ، وهو صورة مستخلصة من عالم الحيوانات المفترسة : النمر ، أو الضبع ، أو الذئب ، يكشف عن أنيابه ، وتظهر التجاعيد كلها حول فمه وجبهته وفى صدره ، بينما تنكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض انه تجسيد للشراسة وخاصة فى تلك العينين الواسعتين اللتين تشعـــين الشر ، والفم المفتوح الذى يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التى تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها . والخيال هنـــا يعنى اعادة التجـــربة البشرية عن القسوة ، والشراسة ، والغدر ، التى هى سمات الشيطان،

بضعها فى قالب جديد . وكما يقول جون ديوى : « وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة الى أشياء جديدة فى التجربة ، فهنالك لابد أن يكون ثمة خيال . وحينما يتم خلق الجديد ، فلابد للبعيد والغريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم . وهناك دائما قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون ، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة » (١) . وفى مكان آخر يقول : « ان التوافق الشعورى الجديد مع القديم ، هو بعينه الخيال » (٢) . ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق فى خواء ، وانما تصاغ خبرة الماضى من جديد، أيا كان نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التى تواجهها . ولذلك فان الخيال هو الأداة التى تساعد على التغير والتحول ، وربط الجديد بالقديم ، والحاضر بالماضى ، والفردى بالتراث الفنى . وقد يظهر الخيال شيئا جديدا لا يألفه الناس ، وقد يثورون ضده فى البداية ، لكن سرعان ما تجدهم يتأقلمون عليه ويصبح شيئا من مفاخرهم وتراثهم .

---

(١) جون ديوى ، **الفن خبرة** ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ص ٤٥١ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٥٩ .

٢٧ ـ التحريف

التحريف من الظواهر المهمة فى الفن التشكيلى ، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعى ، لا عن عجز فى التسجيل ، ولكن بهدف ابراز بعض المعانى ، والتأكيد عليها . فالفنان قد يبالغ ، أو يحذف ، أو يضيف ، يطيل أو يقصر ، يجمل أو يفصل ، فلا يلتزم فى كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية ، أى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشىء ، وما على الفنان الا أن يستسلم ويسجلها كما هى ، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فنانا موهوبا. وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ودقة المحاكاة . وفى الحقيقة ان العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية ، الا بقدر ما ينفعل به الفنان ، وطالما كانت انفعالاته نامية متطورة ، وتتأثر بتجارب السلف الدين أثبتوا قدرتهم فى الابداع على مر الزمن ، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشىء الواحد بالنسبة للفنانين ، على أساس أن كلا منهم يحمل ماضيا فنيا فريدا ، يؤثر فى رؤيته ، ويجعلها ذات مذاق نوعى . فالفروق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة ، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية ، واعتبر أن هذا النمو أساسا من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث .

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية : هل هى موضوعية ، أى فى الشىء المعبر عنه ، أم ذاتية ، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور ، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين ؟

نود حسم هذا الموقف بما وصلت اليه الفلسفة البرجمسية الحديثة وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية ، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان (الذات) مع الطبيعة (الموضوع) ، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين . معنى ذلك أن استسلام الفنان

العالم الخارجى ونقله حرفيا . لا يؤدى به الا الى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله ، وحينئذ يخرج هذا عن نشاط الفن ورسالته. كما أنه لو عاش فى خيالاته وأنتج من عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ الى الطبيعة ، فانه حتما سيصل الى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس ، فيصبح هذا التعبير شخصيا ، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدرا من العالم الموضوعى ، يساعد النــاس على المشاركة فى الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة ، متفقون عليها . لذلك فان الحقيقة الفنية فى كمالها ، هى تفاعل بين الذات ، والموضوع ، ينتهى بنتيجة فنية مميزة ، وهذه النتيجة فى اقترابها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئى ، انما تلجــأ الى التحــريف لتستخلص المعنى الفنى الذى أثار الفنان . والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات ، ويهــز المشاعر والوجدان . فالفنان يبالغ فى الطول أو القصر ، فى الضخامة أو الصغر ، فى الاجمال أو التفاصيل ، بقدر ما يقوده احساسه للتعبير عن الحقيقةالفنية. فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئى بمفرده ، ولا باحساساته وحدها ، وانما بما يستثيره هذا الجسم المرئى من احساسات فنية لهــا مذاقها ، وفرادتها ، وطابعها المميز .

وها هى صورة للفنان « كارل آبل » وتسمى « استغاثة الحرية » رقم (٤٦) ، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفــل فى اجمــاله ، وصور جسمه نحيلا لكن بأيدى مبالغ فيها وأرجل رمزية . والدعــوة للحرية تظهر فى التحريف الذى ينفجر به الوجه صارخا ، صائحا ، داعيا للخلاص من القيود التى تكبل النفس البشرية وتقف حجــر عثرة فى انطلاقها . فالصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئى ، لكنها نسبة تتكافأ مع الهدف المعنوى الرمزى الذى أراد الفنــان أن يعبر عنه . ولذلك فالعالم المرئى الممثل فى وجه الطفل ، هو أقرب الى الرمز منه الى الحقيقة الواقعة . أما الجانب الذاتى المتدفق بالاحســاسات ، هو الذى كبر ،

وطمس . وفصل . وأجمل ، ليبرز هذا الانفعال . يبرزه عن طريق هـذا التحريف الذى يعتبر جوهر العمل الفنى ، وأساس عملية الابداع دون تزييف . فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة ، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة ، والرأس ليست دائرية تمـاما وانما حصيلة لتقوسات وخطوط حادة ، والأيدى ليست أيدى من النوع المألوف، بأصابع خمسة ، وانما كل منها عبارة عن ثلاثة أصابع أشبه بالشوك الذى يخرج من أطراف زرع الشجر ، واتجاهات الأصابع يمينا ويسارا ، والأرجل الى أسفل ، والرأس وهى تملأ الفراغ ــ كلها بنيت على تحريفـات غاية فى الحس ، والاتقان ، والدقة . وحتى الألوان ــ التى لا مجال للحديث عنها هنا ــ بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافقات المتميزة التى قوامها التأليف والتصميم . والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود حينما يجابه لأول مرة عالم الدنيا ، فصرختـه تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التى ولد فيها منذ اللحظة الأولى ، بعد أن كان مستريحا سعيدا فى بطن أمه .

٢٨ ـ صراع القوى

كل عمل فنى يتضمن مجموعة من القوى يحاول الفنان أن يخضعها لمنطقه ، ويستخدمها للتعبير عن وجهه نظره . وكلمه « صراع » تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين،فى الاتجاه وفى القيم . وتعنى أيضا محاولة احدى القوتين التغلب على القوة الاخرى ، واحتلال مكان السيطرة فى العمل الفنى. والفنان هو القاضى الذى يضع كل قوة فى مكانها المناسب.

لو فرضنا خطا مائلا على لوحة بيضاء ، ان هذا الخط يحمل قـوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ فى الفضاء . وهذا الخط أيضا يقسم الفراغ قسمين : أحدهما يعلوه ، والثانى يأتى فى أسفله . وقوة الخط تكمن فى اتجاهه المائل ، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، انما يمثلان قوتين خفيتين تعملان فى مواءمة مع اتجاهه . ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة ، والمستقيمة ، والرأسية ، فى العمل الفنى، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة فى العمل الفنى ، قوى لا تتجه اتجاها واحدا ، فاتجاهاتها متنوعة ، ومساراتها مختلفة ، لذلك فانها تبدأ تتصارع ، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة . ودور الفنان أن يوفق بين صراع القوى ، بل انه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه . والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة ، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذى لا يغلى مرجله من الداخل ، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكنا الا بصعوبة ، وعلى ذلك فهو لا يستثير الا جمهورا ضئيلا .

والحقيقة أن كل خط ، أو منحنى ، له قوة ذاتية . تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هى عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية ، وعلى تفاعل خلاياه . فانحناءاته انما تضمر قوة ذاتية ، لو أردت أن تقصفه أو تثنيه ، لوجـدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة فى تركيبه .

ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعى انسان ، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما فى التغلب على عقبة ، ولو كان أمامه ذراعان لشخص آخر ، لازداد الصراع كما يحدث فى المصـــارعة اليابانيـــة . والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التى تلوح خفية مضمرة اذا كان المنهج تجريديا ، وواضحة جلية اذا كان المنهج بصريا . وفى أى الحالات ، فان الفنان يعالج هذا الصراع بابراز الملامح البدنية ، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر ، وتكييفها فى نفس الوقت ليظهر لها معنى جديدا ، فى مقابلتها للملامح الذاتية والقوة العضوية لعنصر آخر . ولذلك فان هذه المحاولة تعد كشفا جديدا ، بل ابداعا ، حيث أن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها ، لا تتمكن بدون معاونته أن نكشفها لأنفسنا .

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين : الأبيض والأسود ، الرأسى والأفقى ، النور والظلمة ، الثابت والمتحرك ، الهندسى التجريدى والعضوى ، ولو وسعنا الدائرة ، لتشمل فنونا أخرى ، للاح الصراع : بين الخير والشر ، بين الأخلاقى واللاأخلاقى ، بين الاجتماعى الانسانى العام والأنانى الفردى ، بين الديمقراطية السمحة والدكتاتورية المتسلطة وفى العموم بين الجنة والنار .

وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة ، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته .

وفى الشكل رقم (٤٧) للفنان چيو پومودورو واسمه « واحد » وهو عبارة عن قطعة نحت من مقتنيات متحف التيت بلندن (١٩٥٩) — نشاهد توفيقا بين صراع القوى فى الجسم الانسانى التجريدى ، الذى يلخص تقريبا ظهر الانسان . والقوى المتنوعة الواضحة نوعان : نوع يمكن تحسسه من الداخل ، ممتلىء ويندفع الى الخارج كما هو حادث

فى الكتفين وأسفل الوسط ، ونوع عكسى مضغوط من الخارج ويمكن تحسسه فى الوسط عرضا وطولا . على أن الخطـوط العـامة للتمثال لا تخلو من صراعات شد وجذب ، حينما تتموج وتميل ، وتستقيم أو تنثنى ، لتصف كيانا معبرا . تأمـل الخط الخـارجى من أعلى ، ومن الجانبين ، ومن أسفل ، وفى الوسط ، وستدرك الى أى مدى تحتوى هذه الكتلة البرنزية (مقاس ١١٤ × ٥ر٨٢ × ٢٥) بوصة ، على قوى متنوعة نجح الفنان يومودورو فى الانتقال بها من واحـدة الى الأخرى بطريقة انسيابية مسترسلة ، تجمعها وحدة أو كما سماها (الواحد) ، ولا تخلو كتلها المنسابة من الاحساس بالعصبية والتوتر الذى يعترى الجسم الانسانى فى لحظات التحفز ، والقلق ، والاندفاع . أليس مثيرا حقا أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز الى تلك المعانى المعبرة عن التوتر والقوى المتصارعة ؟

٤٩ ـ الأســلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتى تنعكس فى فنه ، هى بصمته المميزة التى يمكن بها التعرف على شخصيته ، أو هى مجمــل العادات المنهجية والايقاعات ومجموع « الكليشيهات » التى تتكرر من خلال تعبير الفنان ، رضى بذلك أم لم يرض ، فهى تنبىء القارىء أو الرائى عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التى يقرأها ، أو يتذوق انتاجها الفنى ــ بعبارة موجزة : الأسلوب هو الشخصية متبلورة .

والفنون تفسر بعضــها البعض : ففى الأدب يذكر « طه حسين » بافاضته وترديده المعانى بأكثر من وجه ، وبعاطفته الفياضة . بينما يبدو « العقاد » وكأنه ينحت فى صخر ويتعرض لدقة اللفظ ، ومنطق الأفكار وتسلسلها . وفى الوقت الذى يبدو فيه « نجيب محفوظ » أمينا ، موقفا، ملتزما بالوصف والواقع ، نجد « توفيق الحكيم » وقد أطلق لخياله العنان ليحلق بنا فى عالم من خلقه . وتبدو المعانى المنسابة ، الثائرة ، الخالصة ، فى شعر « نزار قبانى » ، فى حين أن « أحمد شوقى » يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارى يحافظ فيه على التقاليد الى حد كبير . ولاشك أن « لمحمد عبد الوهاب » أسلوباً فى اللحن يختلف عن : « الموجى » ، « والسنباطى » ، « والطويل » ، « وبليغ » ، وهؤلاء فى مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن « زكريا أحمــد » ، « وصــالح عبد الحى » ، « وعبد المطلب » .

والفن التشكيلى عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور ، وكلما توغلنا فى القدم ، نجد الفن الجماعى يحمل أسلوبا عاما ، كما حدث فى المصرى القديم ، والأشورى ، واليونانى ، ويظهر ذلك واضحا فى الفن الاسلامى .أما فى العصر الحديث الذى اهتم بالأفراد كأفراد ، واعتبر

الشخصية المميزة المبدعةغاية ما تصبو اليه التربية،فان كل فنان تشكيلى لا يكتسب عالمية الا اذا اعترف بأسلوبه ، وهذا الاسلوب يبدأ غامضا غير معترف به . وكثيرا ما يبدأ الفنانون بتقليد غيرهم ، وهم فى هـذا التقليد يختفـون شخصياتهم وراء من يقلدون ، وأحيـانا ينحـدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية . لكن الفنان القادر على هضم مايقلده واستيعابه ، واعادة اظهاره باضافة شخصيته فوق الخبرة التى حمـلها من غيره ، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد ، أقرب المنال. ويحمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة فى حياة بعض الفنانين ، أمضوها فى تقليد غيرهم . لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون . فقد نقل ڤان جوخ صورا لديلاكروا ، ونقـل بيكاسو صورا عن الفنـان سوداه ، كمـا نقل ماتيس عن الفارسى ، وروؤه عن الزجاج المعشق بالرصاص للقرون الوسطى ، وانفعل دومييه بأعمال رمبرانت وبالضوء الذى اكتشفه ، حتى ميكل انجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تمثالا على أنه قطعة أثرية ، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها . ولكن هؤلاء ، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم ، وأصبحت رصيدا انسانيا تفخر به المتاحف العالمية .

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته ، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب فبعض الفنانين الحديثين يفرغ انفعالاته فى أكثر من أسلوب ، مثل پابلو پيكاسو ، والبعض الآخر عاش حياته كلها فى أسلوب واحد ، مثـل : هنرى ماتيس ، وچوان ميرو ــ الأول يجرب ويغير ويفاجىء ، والثانى يتعمق ويتمركز ويصل الى البلاغة فى نطاق النظام الذى كشفه منذ وقت مبكر ، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه .

وها هو «ماكس بكمان» فى صورة العائلة رقم (٤٨) يوضح اسلوبا تعبيريا مميزا ينبنى على التحريف والمبالغة أحيانا ، فى الوجوه أو اطالة

الأجسام ، أو تكبير العيون ، والصورة فى مجموعها مأخوذة من لقطة علوية ، حيث يبدو كل عنصر فى وضع منخفض عن مستوى النظـــر ، وحركات الأيدى العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التى يمكن أن ترمز لها اليد بالنسبة السيدة التى تقرأ الجريدة أقصى اليمين ، أو المفكرة المجاورة لها التى وضعت يديها على صـــدغيها واسترسلت فى التفكير ، أو الوسطى التى حجبت وجهها بيدها ، أما الواقفة التى تنظر فى المرآة فوضعت يدها على رأسها ، كذلك الطفل المضجع فى الأمام ، والصورة مليئة بالحـــركة ، وبالصخب ، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التى تمر بهـــا هذه الأسرة ، وهى مثـــل ناجح للاسلوب التعبيرى بمعناه الحديث .

٣٠ ـ الرمزية

الرمزية لها معان متعددة ، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة ، ففى مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر ، والدائرة التى تخرج منها خطوط تنتهى بأيدى ترمز لآتون « الشمس » . وفى المسيحية ، كان الصليب يرمز للتضحية فى سبيل الايمان استخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن : رموزا لمعانى تداولها الفنانون : فالأسد رمز للقوة ، والحمامة رمزت للسلام ، والثعبان رمز للخيانة والغدر ، كما رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات . ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضرورى تجسيدها فى جسم رمزى له معانى مرتبط بها عند الناس ، هذا الجسم حيا أو صامتا هو بديل عن الفكرة ، ونائب عنها ، يحمل معناها ، أى أنه رمز لها وتتعقد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معانى كثيرة ، مثل : الخير ، والشر ، والشجاعة ، والجبن ، والحرية ، والعبودية ، والعدل ، والظلم ـ لابد لهذه الكلمات من صور تمثلها وتصبح رموزا لها . فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو بشجرة زيتون ، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان ، بقرون وعيون متسعة ، وشعر هائج ، وأنياب بارزة ، وهكذا فى بقية المعانى .

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صغار التلاميذ ، فكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم ، ذلك خلال برنامج تليفزيونى ، فصورت طفلة السمك يخرج من شبكة الصياد ، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير ، وثالث صور سجينا يحطم السلاسل ، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها ، ورسم خامس جنديا وطنيا يحمل بندقية ذات سنكى ويطعن به عدو الوطن .

والرمزية تظهر جلية فى رسوم الأطفال ، فالطفل يرسم الانسان دائرة وتحتها خطين ويكتفى بذلك . والرمزية عند الطفل تعنى الحذف ، أو

الاطالة، أو المبالغة فى الحجم،أو التصغير،فالمسائل نسبية : الملك أكبر من الرعية ، والشرطى فى الميدان أكبر من المارة ، والمتفرجون على الكرة لهم عيون وليس لهم آذان ، واليد التى وصلت الى التفاحة كبيرة ، وبقية الأيدى محذوفة لأنها لم تصل . وليس عجيبا هذا الأسلوب ، فالطفل عندما يلعب يضع عصاة بين فخذيه ويجرى ، متصورا أنه يمتطى جوادا ، أو نراه يقلب منضدة ويقودها أمامه ، متصورا أنها سيارة ، أو يرص النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على أنها أصدقاؤه .

وقد لمعت الرمزية فى الفن التشكيلى مع بروز السيريالية . فالسيريالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور ، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر فى اللاشعور . لذلك فانها تتعامل مع هذا الجانب الخفى من طبيعة الانسان وتحاول الافصاح عنه ، لتكشف بذلك عن المعانى المغلفة التى كثيرا ما تؤرق الانسان ، وتسبب له المضايقات ، وألوان الكبت والحرج .

أنظر الى الصورة رقم (٤٩) للفنان « شويند » ، وعنوانها « حلم المسجون » . لقد تخير « فرويد » هذه الصورة ووضعها فى افتتاحية كتابه عن التحليل النفسى . ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون ؟ انه يتصور نفسه على هيئة أشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض ، أو تتسلق ، أو تطير فى اتجاه شعاع النور المخترق للنافذة . ان النافذة عالية ، وهى الفتحة الوحيدة التى يستطيع منها أن يجد حريته التى يحلم بها ، ومن خلالها يتم الخلاص ، لكنه جثمانيا لا يستطيع أن يصل اليها ، أو يحطمها ويخترقها ، انه لا حول له ولا قوة . وعلى ذلك يبدو له الضيق فى الحلم ، من الممكن أن يتحول الى فرج ، والمسألة يسيرة فقد أصبح فى مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق ، وبذلك يتم خلاصه . فالفنان لا شعوريا رسم الأشباح شبيهة بالمسجون ، ليؤكد امكانية هذا التحول الرمزى ، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية .

أما المثل الآخر للرمزية فيتضح فى صورة الفنان « جوان ميرو » (١٨٩٣) ، وعنوانها « شخصيات وأنسجة » رقم (٥٠) ــ فقد رمز الآدمى فيهـا بدائرة ، أو مستطيل ، أو مثلث ، دون أن يشغل باله بتشريح ودراسة الجسم الانسانى ، والعناية بنسبة أو بتفاصيله . لهذا فان الصورة على هذا النحو ، مثل واضح للرمزية التى يعتمد عليها الفنان فى تعبيره . وهذه الرمزية ليست ــ كما يظن البعض ــ أنها يسرت التعبير وجعلته فى متناول أى شخص غشيم ليس لديه دراية بأمور الفن وما تتطلبه من معاناة ، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل فى تعبيره ، لا يصل لقوته التعبيرية الا اذا كان محملا بتجربة طويلة فى ماضى الفنان أو الطفل ، والا خرج الرمز خاويا سطحيا ، وسواء أكان الرمز مجرد دائرة أو وجه انسان فالعبرة هى فى القوة التعبيرية التى تشع من الدائرة أو الوجه ، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وحدة هندسية مرسومة بالبرجل ، ويمكن أن تكون شكلا دائريا يستوحى من خلاله طبيعة الدائرة فى عمومها كما تلاحظ فى التفاحة والبرتقالة والليمونة والرمانة والكرة والشمس والقمر وثدى المرأة ، فكلما حملت الدائرية الرمزية مجمل خبرات تشير الى العديد من الأشكال التى تمر فى خبرة الانسان كانت الدائرة رمزا معبرا ، وأى دائرة لكى تصير وجها، وأى وجه لكى يصير دائرة ، فان كلاهما لابد أن يعبر الرحلة الرمزية التى تجعله يتفجر بالمعانى وينقلها الى الناس ، وينطفىء التعبير ، كما تنطفىء الرمزية اذا كان الوجه مجرد قسمات بلا قوة تشع من خلالها أو اذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجربة تحملها فى طياتها وتكون قادرة على اشعاعها . ففى الرمزية ان العبرة بتحميل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد ، فالرمزية تستقر فى الاشعاع المتضمن الذى هو من طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه ، وليس شيئا خارجا عنه .

٣١ ـ التجـريد

من خصائص الفن التشكيلى صفة « التجريد » . والتجريد : تعميم من واقع الخبرة البصريه العارضة لكشف القانون التشكيلى الدائم الذى تتميز به الأشياء ، أو هو الحالة التى يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة ، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره فى عملية الادراك ، أى يكشف العام الذى يمكن أن يتحول الى الأبجدية الأولى التى يستخدمها كل فنان فى تشكيله ، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس ، وتنتعش الرؤى ، وتلتحم المشاعر .

قال الفنانون لأنفسهم ، مثلما قال الفلاسفة من قبل : « هذه الشجرة التى أمامنا لا تمثل الحقيقة ، انما الحقيقة هى التى يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذى يمر تحت حواسنا يوميا ، والذى مر على حواس من سبقونا ، وسيمر على من يأتى بعدنا » . اذا فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر : من الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، أو هى القدر المشترك من الأسس التشكيلية التى يقوم عليها سائر الشجر . قد يعبر عنها الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريبا ، بخطين متوازيين فوقهما دائرة ، والخطان المتوازيان العموديان على صفحة الكراسة ، انما يجردان فكرة الساق ، والدائرة تجرد الفروع والاوراق ، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الاطفال فى شتى أنحاء العالم .

لكن الفنان التشكيلى حين يجرد ، قد يغوص الى القوانين التشكيلية التى توحى بها الشجرة ، باعتبارها مجموعة من الايقاعات القوسية ، والترديدات الخضراء المنوعة ذات الأشكال المنحنية أالبيضاوية كما فعل موندريان حين جرد الشجرة . وعلى ذلك يتبارى الفنانون ،كل بطريقته وحسب الهامه ، ليعطى من مجموعة الخطوط ، والمساحات ،

والحركات ، والأحجام ، والألوان ، والقواتم والفواتح ، ما يشـــع خصائص يحسها المشاهد فى عموم الشـــجر ، وان كان لا يستطيع أن يجد آثارا ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشـــجرة بعنيهـــا فى رسم الفنان . ويصبح التجريد بهذا المعنى ، هو المدخـــل المتحـــدى للتعبير التشـكيلى بالنسبة للفنان ، وبالنسبة لمتذوق الفن . فالتجريد وان كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص ، الا أنه بعد أن ينتهى الفنان منه ، لا يكون له أية صلة بالخاص ، ولا يصح أن يقارن به .

ولما كان التجريد يمثل فى حقيقته لغة الفنانين التشكيلين الأصلية فقد انقسم الفنانون الى طائفتين : الأولى تبدأ من الخاص وتنتهى بالعام ، والثانية تفكر فى العام مبـــاشرة دون اللجوء الى الخـــاص . بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر الى : التفاحة ، والبرتقالة ، والكرة ، والشمس ، والقمر ، وتنتهى الى الشكل الكروى الذى يمثل خصائص كل هذه الأشياء . أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة (الكروية) دون الاعتماد على شكل خاص ، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التى تنطوى تحتها أشكال بصرية عديدة ، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنة بشـــكل طبيعى خاص ، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذى يؤولها كما يرى . فهى من الثراء بحيث تحتمل تأملات متعددة ، وسواء بدأت بالشمس وانتهت الى شـــكل كروى ، أو بدأت بشـــكل كروى وأشاعت فى احساسك ما تحسه فى الشمس ، فان الشكل النهائى سيتوقف نجاحه على قدرته فى اثارة احساسات الرائى ، رغم تجرده . وقد سبق أن أوصى الفيلسوف « هويتهد » بأن يحول الفنان ، المحسوس الى مجرد ، كمـــا يحـــول المجرد الى محسوس ، فتزاوج الاثنين كفيـــل باثراء رؤيتنـــا للعـــالم وادراك قوانينه التشكيلية .

لقد كان الاسلام من الأديان التى وجهت الى التجريد ، وسبقت الحضارة الاسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة ، فى صرف الناس عن

المحسوسات الى ما هو أعم ، وهو الاتجاه الموصل حتما الى الله الواحد الأحد ، الذى هو فى كل شىء ولا يشبهه أى شىء . تأمل كرانيش بعض المساجد ، تشاهد شكلا أشبه بالعروسة المجردة ، يتكرر على امتداد حافة الجدران ، وبتأمل أكثر ، تجد هذا الشكل فى تكراره انما هــو امتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صــلاة الجمــاعة ، يقفون صفا واحدا : الأيدى منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبيــة ، بينما تكرار الجلابيب هو الشكل الدائرى المتكرر ، فى أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة .

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكيلى ، كما أن المداخل اليه متنوعة ، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى . ولعــل ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد الى القول بأن أية قطعة من الفن التشكيلى هى « تجريد » ، طالما انطبق عليها كلمة فن ، حيث أن عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحى الى الطبيعة ، الى عالم الفن .

فاذا أخذنا على سبيل المثال ، لوحة « الثور الأســود » للفنــان بيكاسو شكل رقم (٥١) ، لوجدنا أنها غاية فى التجريد . ورغم أننــا نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة ، الا أن الخطوط والمساحات انمــا تلخص رحــلات من التحرك من مســتوى الى آخر : لخصت النتوءات والانخفاضات وحولتها الى خطوط خارجية موجزة ، ومعبرة عن المعالم المميزة لجسم الثور ، كما أن هــذا التلخيص حولهــا الى ايقاعات قوسية متتابعة ومندفعة ، تحمل سمات الاندفاعيــة التى يتميز بها الثور ، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى انحناءات القرنين نحو الأمام .

أما اذا انتقلنا الى التمثال المسمى « شــخصان » للفنانة « باربارا هيبــورث » ، والمحفوظ بمتحف التيت بلنــدن ، شكل رقم (٥٢) ــ

نوجدنا أن التجريد انتهى الى مرحلة هندسية بعـدت كل البعـد عن المدلولات البصرية للشخصين . فالشخص جهة اليسار عبارة عن كل عام ، أو هيئة تحمل فى شكل مجمل هندسى ، الكيان الخارجى لجسم انسان ، أما الفتحة الدائرية فهى الرمز للعين . والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم ، والشكل فى مجمله يمثل وقفة أخرى لانسان . وما اتجهت اليه باربارا انما يعد مدخلا آخر للتجريد أقرب الى الهندسة منه الى نقل الطبيعة .

ويظهر فى الشكل رقم (٥٣) صورة لبعض مآذن القاهرة وأسطح المساجد ، بما يحيط بها من كرانيش مميزة على هيئة عرائس أقرب الى شكل الانسان ، بل لعلها مجردة منـه ، وفى تكرارها بايقـاع مقـابل للايقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صـلاة الجمـاعة فى المسجد ، حيث يقف الجميع وأذرعهم فوق صدورهم فى استقامة ، وفى صف واحد مستقيم .

أما فى الشكل رقم (٥٤) وهى صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن المصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة ، فالزخارف تحمل ايقـاعا دائريا متكررا ، ومتحركا ، وتحدها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام . أما الكتابة فلها مظهر تجريدى من نوع آخر مميز عين الزخارف المحيطة بها .

وبتأمل بسيط الى الشكل رقم (٥٥) حيث يظهر هيكل سـمكة ، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهى متراصـة فى تتـابع ، وتحصر بينهـا مساحات ، كما أنها تميل جهة اليمين ،وهذا الميل يضيق تدريجيا ،ويزداد هذا الضيق فى الزخارف والذيل . ولو أمكن وضع مستطيل وسـط جسم السمكة ، اوضح النظام التجريدى مستقلا عن الترابطات التى يحدثها الرائى حين يرى رأس السـمكة ، فيختفى من مجـاله ادراك النظام الايقاعى .

٣٢ ـ حكمة التجريد فى الفن الاسلامى

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله ، كانت تفصل بين الانسان ، وبين الايمان بالحق . لذلك جاء الاسلام ليصحح هـذا الانحراف ، وكان من أول هدية أن الله واحد لا شريك له ، وليس له شبه مما نعرفه فى اثارة من الخلق ، ودعا الى عبادته وحده دون استناد الى واسطة ، فالله قريب ما دعاه الانسان الا استجاب له : « واذا سألك عبادى عنى ، فانى قريب أجيب دعوة الداعى اذا دعانى » .

فلابد اذا أن يتخلص الانسان من أية صورة مرئية يخيل اليه أن يكون عليها الله ، حتى يحقق ادراكا أعم وأشمل ، ولا سبيل له الى هذا الادراك ، الا عن طريق التجريد ، أو التصميم الذى يصل اليه الانسان بعد ارتقائه فوق المفردات والعوارض ، وتكشف المشترك الذى يوحى بالقانون الذى تقوم عليه سائر الأشياء . وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين ، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وخالقه ، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثـابة الجزء الكل ، أو العارض للدائم ، أو النظرة المحدودة للشاملة .

والمسلم قد ارتبط منذ بداية الدعوة الاسلامية ــ بهـذه النظرة الشاملة التى يعوقها التركيز على النظرة الجزئية ، العارضة ، الخاطفة وانعكس هذا فى الفن الاسلامى كدليل واضح على شمول النظرة . ولذلك أكد الفن الاسلامى التجريد ، فحول الطبيعة الى مجردات ، واخترع بالرياضة الذهنية ، القوانين الهندسـية التى تعد أرضـية لفهم التجريدات الهندسية الاسـلامية ، التى تكتسى بهـا المنـابر ، والمقاعد ، والمصاحف ، والحليات الخشبية فى الأبواب وشـتى أنواع السلع ، والتى تمتلىء بها متاحف الفن الاسـلامى فى أنحـاء العالم . والمسجد الذى تمارس فيه الشـعائر الدينية ، يعكس فى عمـارته ،

وزخارفه ، ومخطوطاته ، كل المقومات والقيم التى نادى بها الاسلام . لذلك اختلف المسجد فى منهجه عن الكنيسة ، التى تزدان بالصور الآدمية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته ، وحياته بين أتباعه ورفاقه ، بل لعل تاريخ الفن يحدثنا : كيف تحولت بعض الكنائس الى جوامع ، بأن طمست جميع المعالم البصرية وكسيت الجدران وجردت ، وكتب فى مكان الصور والزخارف : « الله » ، « محمد » ، وأسماء الخلفاء الراشدين ، وآيات قرآنية ، وجامع « آيا صوفيا » من الأمثلة التى مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة .

والنظرة الكونية التجريدية للفن الاسلامى ، انعكاس لاحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام ايقاعى مميز . فكأن الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن الى النظر للارض والسماء ، والشمس والقمر ، والليل والنهار ، والجدب والاخضرار ، وتدافع الأمواج ، وهطول الأمطار ، واتعظ بحكمة الخالق : « ان فى خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار ، لآيات لأولى الألباب،الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانك ! »(١) .

فالاستمرارية التجريدية للفن الاسلامى ترتبط بالنظرة الشاملة المتأملة للطبيعة ، كايقاعات تتكرر وتتردد كل يوم . فالفنان يتحسس الايقاع العام فى شروق الشمس وغروبها يوميا ، فى تعاقب الليل والنهار ، فى ارتباط دفء الشمس بالأبخرة الصاعدة من البحار ، فتتكاثف وتكون سحبا ، ثم تحركها الريح فما تلبث أن تتحول الى مطر يروى الأرض الميتة ، فتدب فيها الحياة وتنبت ، وتتحول الى رقعة خضراء

---

(١) القرآن : سورة آل عمران : آية ١٩٠ ، ١٩١ .

هندسية تمتع الأبصار : « وترى الأرض هامدة ، فاذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت ، وأنبتت من كل زوج بهيج . » [1]

« الله الذى يرسل الرياح ، فتثير سحابا ، فيبسطه فى السماء كيف يشاء ، ويجعله كسفا ، فترى الودق يخرج من خلاله ، فاذا أصابت به من يشاء من عباده اذا هم يستبشرون ، وان كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبله لمبلسين . » [2] هذا الاحساس العام الذى يكشف ضمنيا عن الايقاعات المنظمة المكون : بين الجدب والخصوبة ، بين الموت والحياة ، بين الظلمة والنور ، هو بلا شك الذى أوحى بالايقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية ، والمحورة من الطبيعة ، والمستمرة بلا بداية أو نهاية فى سيل لا ينقطع ، يكسو الجدران ، والقباب ، والأبواب ، والمنابر ، وصحائف القرآن ، انظر شكلى ٥٦ ، ٥٧ ، انه الفن الاسلامى الذى ربط الانسان بخالقه فى نظمه المستمرة ، وجرد له التعبد ليرتفع من الخاص الى العام ، ومن الوقتى الى الدائم الخالد . فالتجريد الاسلامى لغة الشمول ، وتجسيد لحس الجماعة ، واعتراف بوحدانية الله الذى لا شبيه له .

---

(١) القرآن : سورة الحج ، آية «٥»
(٢) القرآن : سورة الروم ، آية «٤٨»

٢٣ ـ الايقاع المشترك

الايقاع مصطلح يستخدم فى مجالات مختلفة من النشاط الانسانى ، وبخاصة الفنون ، ويعنى ترديدا لحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة ، والتغير . فاذا قذفت بحجر فى الماء ، انبثق عن هذا القذف دوائر تتسع تدريجيا حول مكان سقوط الحجر . وهذه الدوائر تجمعها وحدة ، باعتبار أن كلها دوائر تنبع من حركة واحدة ، أما التغير فيها فيتوافر فى تنوع محيط كل دائرة بالنسبة لبقية الدوائر ، فحول المركز دوائر صغيرة ، وبعيدا عنه دوائر متسعة ، الى أن تخبو الحركة الدافعة للايقاع فتتلاشى الدوائر . ويلاحظ فى الايقاع ظهور عملية التتابع ، فكل دائرة فى المثل السابق تتبعها دائرة أخرى ، وتوالى الدوائر يولد الحركة ، ولذلك فالايقاع ديناميكى ، وليس استاتيكيا . وهو ظاهرة تمثل الحياة فى أنصع صورها : فى الشعر ، والموسيقى ، والغناء ، والرقص ، والفن التشكيلى بأنواعه : تصوير ، ونحت ، وحفر ، وزخرفة ، وفن العمارة ، وأنواع الفن التطبيقى .

ويتوافر الايقاع فى الطبيعة ، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الايقاعية ، ويبرزها فى نوع الفن الذى يمارسه . ففى زهرة تتكرر أشكال الأوراق ، والبتلات ، والسبلات ، كما تتكرر الثمار فوق الشجرة ، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للاخرى ، أو ثمرة تنسخ زميلاتها . فالطبيعة وهى تكرر العناصر ، تعطى لكل عنصر شخصيته وملامحه ، وهذا العنصر يعتبر أداة الترديد حيثما يتكرر ، فيحدث الايقاع . ويمكن تحديد الايقاع على أنه تكرار منتظم لنغمة أو عنصر ، وهذا التكرار يتميز فى تنوعه بالاتساع والضيق ، والارتفاع والانخفاض ، بالغلظة والرفع ، بالطول والقصر ، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة فى كيان الانسان ، والتى تجعله يهتز بدوره ويتحرك .

كنت أستمع الى موسيقى « اشتراوس » فى قاعة كبيرة فى لندن ، احتشد فيها ألوف المستمعين ، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم ، فكان من روعه تأثير ايقاع (الفالس) ، أن اهتزت كل الأجسام البشرية فى أماكنها علوا وانخفاضا وهى تتجاوب مع هـذا اللحن الـذى حرك فيهم شيئا كامنا . لهذا فان تكشف الايقاع هو الذى يؤدى للطرب ، وللمتعة ، والتسامى .

وللايقاع جانب فى كياننا البشرى ، وهو الذى تقوم عليه حياتنا . فالدورة الدموية تتحرك فى ايقاع متكرر منتظم ، يرتبط به ايقاع التنفس المتواصل : الشهيق والزفير ، واتساع الرئتين وضيقهما ، ومعدل حرارة الجسم ، (٣٧ درجة) وانتظام النبض أو ضربات القلب ، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة . كما أن الايقاع يتوافر فى الكون ذاته : فى تعاقب الليل والنهار ، وفى تتابع فصول السنة ، ودوران الأرض حول الشمس ، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض ، « لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار ، وكل فى فلك يسبحون [1] » ، وكل شىء ينتظم باذنه فى ايقاعات متواصلة . فامتداد الريح يحرك الموج ، وينفخ القلاع فيدفع بالسفن الشراعيةالى الأمام ، كما ينظم الكثبان الرملية فى أشكال منتظمة متتالية ، ويحرك السحب ، ويولد البرق والرعد ، وينزل الأمطار ، فيحى الزرع ، فتأكل الأغنام ، فينمو الصوف الذى نصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة التى تقينا الريح والبرد ، بما تنفحه من دفء يعيننا على مجابهة ظروف الحياة وأحوالها المتغيرة .

وتواصل الايقاع هو الذى يولد الحركة ، والحركة المنتظمة ايقاع ، والايقاع المنتظم حركة ، والحركة ضد السكون . لذلك فان

(١) القرآن : سورة ياسين ، آية ٤٠ .

الحركة ترمز للحياة ، أما السكون فيرمز الى الموت . والحياة ايقاعات مرتبطة بعضها ببعض ، أما الموت فهو فناء هذه الايقاعات واندثارها . لهذا فان الفنان حينما ينجح فى تعبيره التشكيلى ، فانه يحوله الى ايقاعات ترتبط بالحياة ، وتتصل عضويا بكيان الانسان ، فيهتز لها ويطرب . ومشكلة الايقاع فى الفن التشكيلى أنه لابد أن يكون مضمرا متضمنا يدخل فى نسيج كل جسم ، وفى لحمه ودمه ، حتى يكون عنصرا واضحا من طبيعته . ولا يصح فرض الايقاع على طبيعة الأجسام التى يلعب بها الفنان ، فهذا يحيلها الى أشكال زخرفية ، سطحية ، آلية ، مفككة ، يضعف معها كيان العمل الفنى وطبيعته الابداعية .لذلك لابد أن يكون الفنان على وئام مع الطبيعة حين يتفاعل معها ، ليكشف سرها الايقاعى ، ويعبر عنه فى لوحاته محملا بشخصيته الفريدة . وصورة فان خوخ : « المقعد الأصفر » رقم (٥٨) ، مليئة بالايقاعات : فالكرسى له كيان معمارى يتوسط الغرفة التى يمكن أن تعتبر اتساعا لهذا الكيان ، ومجالا ملائما لاحتوائه . وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات ، تبدأ من القاعدة وتتجه الى أسفل حيث الوصلات التى تمسك بالمقعد ، فهى تكرار نسبى لشكل القاعدة مع التنوع . ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمى اليها . أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات فى ميل مغاير لدرجة ميل الكرسى ، ولعل هذا مقصودا لتبرز احداهما على الأخرى . أما الباب، والجدار الخلفى ، وحوض الزرع ، فهى أشكال معمارية تواكب نفس الايقاعات وتؤكدها .

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض ، الا أن أصلهايحمل قدرة الفنان على خلق الايقاعات اللونية فى وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان جوخ التاريخية . فرسم الفرشة ، وعجينة التصوير التى نسج بها الحائط بأزرقات مخضرة ، والمقعد بأصفرات مخضرة ،

والأرضية ببنيات مخضرةوالايقاع اللونى القاتمفى تكرار الخضار بأنواع مختلفة ــ كل هذا أحدث الربط فى توافقات الصورة . كما أن الصورة تحوى نسيجا ايقاعيا لكل كيان بما يتلاءم معه : فنسيج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوص قاعدة الكرسى ، الذى ظهر بتفاصيل أدق من نسيج الأرض .

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الايقاع والحركة لذهن القارىء ، والمتفرج على الاعمال الفنية ، فتذوق الايقاع والحركة سيظل أمرا له سحره الغامض الذى يتفوق على كل وصف ، لما يحمله من وحدة متينة هى نفحة من نفحات الخالق ، يهبها للفنانين ذوى المواهب .

٣٤ ـ الايقاع اللانهائى فى الزخرفة الاسلامية

لا شك أن الزخرفة الاسـلامية لها طابع مميز ، اذا قورنت بغيرها من الزخارف التى أنتجت عبر العصور . وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود ، هذا التكرار الذى يحكمه أساس رياضى ، ومنطق عقلى ، لايجاد العلاقة بين وحدة وغيرها ، فى اطار هذا التكرار المستمر الذى ميز الزخرفة الاسلامية . وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الاسلامية التى تزخر بها العصور ، فالحـديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الايقاع اللانهائى الذى لم يتحقق عفوا ، وانما بتأملات عقلية كبيرة ، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقا رياضيا هندسيا يحل فيه معـادلات للتقابل والتماثل ، والتكرار البسيط والمتضـاعف ، فيولد أنغـاما زخرفية أكثر تعقيدا وعمقا ، نتيجة احكام هذا التكرار ، وضبط شكله وقيمه الجمالية .

تأمل على سبيل المثال ، الزخرفة التى هى عبارة عن مربعات متكررة فى صفوف طولية وعرضية ، الا أن كل مربع فيهـا منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل ، الى نصفين متساويين ، هذه هى الاوصاف التى تلوح لأول وهله حين يوصف هذا المثال بطريق مباشر وبلا خيال . أى تلميذ يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمقسمة طولا أو عرضـا ، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات ايقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار ، وبقليل من الظل سيظهر ، كما يبدو من الشكل رقم (٥٩) ، والتى تشبه فيه الأرضية الشكل السابق تماما ، فكأن هذا النوع من التكرار الايقاعى أحدث تكاملا بين العنصر وأرضيته ، اذ أن العنصر يشبه الأرضية ، والأرضية بالتالى تشبه العنصر ، وكلاهما يتـكرر بلا انقطاع ليكسى أى فراغ لا نهائى يمكن تصوره على قطعة قماش أو بلاطات قيشانى . فالفنان المسلم فى الحقيقة تكشف فى هذا المثـال

معادلة ايقاعية ، تكشف شكلا يتعادل مع أرضيته ، وبالتالى يتمم احدهما الآخر ، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الايقاعية المسترسلة ، والتى لا تنقطع .

وفى أشكال أخرى يظهر الايقاع المسترسل أكثر تشابكا وتعقيدا ، فهو يأخذ عين الرائى : مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجيا ناحية اليمين ، ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار . فتارة يأخذك التكرار وبخاصة فى المربعات المتوسطة الصغيرة ، فى اتجاه رأسى الى أعلى ، وتارة أخرى يحرك معه . أفقيا اذا ذارت عيناك أفقيا مع المربعات . وقد أمكن بتحليل الأساس الايقاعى لهذه اللوحة الزخرفية ، ادراك أنها تتكون من ثلاث مربعات رأسية ، وثلاث أخرى أفقية ، وخمس رأسية، ثم ثلاث مربعات أفقية ، وثلاث رأسية ، وخمس أفقية ، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى فى تواصل بزاوية ٤٥° تقريبا ، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يتوازى الأفقى مع الأفقى ، والرأسى مع الرأسى ، ليحصر مربعات فى الوسط بزاوية ٤٥° فى اتجاهين متضادين . وفى أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعقدة ، واحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها المربع .

ويظهر من هذا النظام أن هناك رأس مفكرة درست هده التقابلات وما تحدثه بينها من آشكال متوالدة ، وفى اطار الالتزام بتكرار (٣ ، ٣ ، ٥) مع التنوع ، أنتجت كيانا أشبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعا جيدا ، تجاه اليمين وتجاه اليسار .

ونيس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الاسلامية ، فهى تتوافر فى التراث الاسلامى من المحيط الى الخليج : تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر ، والكسوة الخشبية للجدران وكرسى المقرىء ، والأبواب ، وحديد النوافذ ، والسقوف ، وبعض

المنسوجات ، والمطبوعات الاسلامية . انهـا حقـا لذخيرة كبيرة ، آن الأوان أن ندرسها ونوظفها ، ليستمر التراث الاسلامى بنبضه مع الروح الاسلامية الناهضة .

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة ، فكرة فى الغالب كونية ، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الاسلامية ذاتها . ففى القرآن آيات كثيرة تذكر بالايقاع الكونى المستمر ، والمطرد ، والذى لا يعرف له بداية أو نهاية ، فهو متدفق كتيار الماء لا ينقطع : « لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار ، وكل فى فلك يسبحون » [1] . « يقلب الله الليل والنهار ، ان فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار . والله خلق كل دابة من ماء ، فمنهم من يمشى على بطنه ، ومنهم من يمشى على رجلين ، ومنهم من يمشى على أربع ، يخلق الله ما يشاء ، ان الله على كل شىء قدير [2] » . « ان فى خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار ، لآيات لأولى الألباب [3] » . « تولج الليل فى النهار ، وتولج النهار فى الليل ، وتخرج الحى من الميت ، وتخرج الميت من الحى ، وترزق من تشاء بغير حساب [4] » . « أفلم ينظروا الى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج ، والأرض مددناها وألقينا فيها رواسى ، وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» [5] «أأنتم أشد خلقا أم السماء بناها ، رفع سمكها فسواها ، وأغطش ليلها وأخرج ضحاها ، والأرض بعد ذلك دحاها ، أخرج منها ماءها ومرعاها والجبال أرساها ، متاعا لكم ولأنعامكم [6] » .

(١) القرآن : سورة ياسين آية ٤٠ .
(٢) القرآن : سورة النور ، آية (٤٤ ـ ٤٥) .
(٣) القرآن : سورة آل عمران ، آية ١٩٠ .
(٤) القرآن : سورة آل عمران ، آية ٢٧ .
(٥) القرآن : سورة ق ، آية (٦ ـ ٨) .
(٦) القرآن : سورة النازعات ، آية (٢٧ ـ ٣٣) .

هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالايقاع النظامى المسترسل اللانهـائى ، فى شتى مخلوقاته سبحـانه وتعالى . فالأرض والسماء ، والشمس والقمر ، والنهار والليل ، والحياة والموت ، الى آخر ما جاء فى الآيات الكريمة ، انما كلها مقابلات مستمرة ، متكررة بلا نهاية ، بل ومتداخلة ومترابطة ، أنظر بتأمل : «وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج» — أليس فيـه دلالة على استرسال الحياة نتيجة وجـود الزوجين الذكر والأنثى ، واللذين بلقائها تحدث الولادة الجديدة ، وهى رمز لاستمرار الحياة : « **تبصرة وذكرى لكل عبد منيب** »[1] .

فهذا المعنى اللانهائى عكسه الفنان المسلم فى زخارفه ، فجاءت تحمل الفلسفة الاسلامية بصدق ، والمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هى ثقافـة ضرورية لكل مواطن مسلم ، حيث يجب أن يتـاح له تذوقها وتوظيفها فى شتى أنواع السلع فى حياته ، لتستمر بالتالى وتظل رمزا لفلسفته وايمانه . ومجال ذلك كله فى التربية الفنية داخل المدارس وفى المتاحف الاسلامية خارجها . لقد آن الأوان أن يتبصر رجال التربيـة الفنية فى تلك الأصول ، ويأخذون منها دروسا تنتقل لأبنائهم وبناتهم فى المدارس ، ليعشقوا تراثهم الاسـلامى ، ويشبوا ذواقين له ومحافظين عليـه .

---

(١) القرآن : سورة ق ، آية (٦ ـ ٨) .

الباب الثالث

القيم الحضارية للفن التشكيلى

٣٥ ــ الفن الحيــاة

قد يظن البعض ان الفن بوجه عام ، والفن التشكيلى بوجه خاص ليس له صلة بالحياة التى يحياها الناس فى يومهم وغدهم ، سعيا وراء لقمة العيش التى تبقيهم أحياء ، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمــة العيش وييسرها لهم ، انما يعد دربا من دروب الترف التى غالبا ما تكون بعيدة عن رجل الشارع ، وبالتبعية عن العامل ، والفلاح ، وكل شخص كادح . وبهذا المنطق يصلون الى الادعاء بأن الفنانين فئة من النـــاس خارجة عن المجتمــع ومتطلباته ، تعيش فى صوامع خاصــة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية . وكلما ازداد عمق الفنان فى البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره ، كلما زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذى لا يرى فائدة مباشرة لمــا يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية .

ويجب فى هذا المجال التفريق بين الفنان ، ومدعى الفن ــ بين العمل الفنى الأصيل ، والعمل المزيف ــ بين صدق التعبير ، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر . ويجب التسليم أيضا بأن الفنان قائد ، وليس تابعا ، وعلى ذلك فانه لا يتزلف الى الناس ، بقدر ما يرفع رؤيتهم الى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذى يعيشون فيه . لهذا فان صلة فنه بالحياة صلة وثيقة ، فالحياة الانسانية بمآســيها وأفراحهــا ، بمرها وحلوها ، بشقائها ومتعتها ، هى التى تلهم الفنان ليقول رأيه مجسدا فى كل ذلك . فالحياة تبعث الفن ، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة ، فيهذبها ، وينظمها ، ويعطى البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها . وأما المصورون ، والنحاتون والمزخرفون ، والشعراء ، وكتاب القصــة ، والموسيقيون ، والمنشدون، والراقصون، ومصممو الأزياء ــ فكل منهم فنان من نوع معين ، يحس الحياة بعمق ، ويترجمها بالصورة والأداة التى تتفق مع منهجه ، لذلك فان كلا منهم يصوغ الحياة فى القالب الفنى الذى يحولها الى بصيرة ، والى حكمة ، والى تأمل ، والى وعى بخيرها

والامتعاض عن شرورها . فكأن الفن بذلك يصور الحياة للناس بتركيز يقدمها فى مواقف مستشكلة ، ويتساءل عن حلول أو يهدى الى حلول فيرفع من مستوى الحياة ، ويسير الناس مهتدين بالخط الذى حدد الفن مساره .

حينما صور الفنان الفرنسى «دلاكروا» لوحته المشهورة : «الحرية تقود الشعب » ، ترك أثرا يلهب حماس كل من رآه ، جسد فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسى وتتقدم الخطى ، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون فى طريقها ، فى جو كله تكسير للقيود . ان الصورة ما زالت باقية فى متحف « اللوفر » بباريس ، رمزا لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسى حين ثار على الطغاة فى سبيل حريته .

وحينما جسد « محمود مختار » تمثال « نهضة مصر » الذى يقع حاليا أمام جامعة القاهرة ، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين : احداهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهى تستنهض بيدها نموذجا للشخصية الثانية — وهى لأبى الهول ، تحاول أن تحركه من ثباته . والتمثال رافق ثورة ١٩١٩ ، وجسد المعنى الذى يجسد كل مصرى فى حياته وهو يكافح فى سبيل اخراج المستعمر الانجليزى من أرضه .

وحينما صور « بابلو بيكاسو » لوحته الشهيرة « چورنيكا » شكل رقم (٦٠) ، كان يصور مأساة تلك القرية الاسبانية التى أمطرها النازى بوابل من القنابل ، فأصبحت أشلاء تئن من هذا الظلم وتستثير بنى الانسان لاستنكاره . فموضوع تعبيره استمر من طبيعة الحياة التى تدور حوله ، وانفعل به ، وترجمه بالصورة التى خلدته ليعبر عن قسوة الانسان فى القرن العشرين .

وحينما تتذكر روايات بعض الكتاب العرب ، مثل: «أرض النفاق» ليوسف السباعى ، أو «بين القصرين» لنجيب محفوظ ، أو «الرصاصة ما زالت فى جيبى ». لاحسان عبد القدوس ، وتتساءل : من أين لهم بهذه

المعانى ، والشخصيات ، والمواقف التى ضمنوها رواياتهم ؟ أليست وليدة صراع الحياة الذى أحسه كل كاتب ، فترجمه بشخصيته المميزة ؟ أليس النفاق فى منهج السباعى ، هو انعكاس لصورة النفاق التى يئن بهـا المجتمع الشرقى المعاصر ، والتى تنسم به شريحة كبيرة من الحيـاة ؟ أليس ما عكسه نجيب محفوظ فى روايته عن شكل للعائلة المصرية فى أثناء ثورة ١٩١٩ ، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة ، وأحداث التاريخ فى الوطنية ، ومكافحة الاستعمار الجاثم ؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة فى فترة معينة . كما أن رواية احسان عبد القدوس ، هى تصوير لمواقف الجنود فى أحد الحروب مع اسرائيل، فالكاتب يعكس فى قصصه ورواياته ما يدور فى الحياة ، لكنه باعتباره فنانا ، لا ينقلها كما هى ، وانما يصوغها من وجهة نظره الحساسة ، وهو فى ذلك يضيف ويحذف ، يوفق ويستبعد ، ليخرج بالنص الذى يثير القارىء أو الرائى .

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره ، مرتبط بالحياة أشد ارتباط الفن ينقى الحياة ويصفيها ، ويشرح أخلاقياتها وينقدها ، ويصـورها بحلوها ومرها ، لكنه يعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاما ، وأفضل خلقا ، وأعمق مغزى . الفن يعدى الناس بحسه المرهف ، فيرفع من مستوى حسهم ، ويوضـح الرؤى التى تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم ، يوضحها بصورة جمالية واعية ، فيزدادون وعيا بها ، ويتحسن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من الغدر جسـدها الفن ، فيثورون عليها ، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية ، فيقبلون عليها . وتتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان ، كما تتأكد رسالته ويتم دوره فى الحياة ، بقدر تأثيره فى جمهوره واعتناق هذا الجمهـور لمبادئه . لذلك فان الفن والحياة مرتبطان : أحدهما يعطى للآخر ، ويؤثر فيه ، ويتأثر به . واذا انفصل الفن عن الحياة ، اضمحلت الحياة واضمحل الفن ، وخسر الانسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية .

٣٦ ـ الفن التشكيلى والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلى والتراث من القضايا الشائعة التى يختلف حولها العلماء ، فمن قائل ان الفن بدون تراث ، ثرثرة فردية غير مفهومه ، وعلامـات على الورق أو على قماش التصـوير ، لا تنقل أفكارا أو مشاعر من جيل الى غيره • ومن تحدث أيضا بأن الفن اذا اعتمد على التراث كرر نفسه ، وأصبح عبدا لما سبقه ، وانتهى الحاضر بصورة مشابهة للماضى ، ينمحى فيـه الابتكار ، وتضمحل الاضـافة الجديدة .

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء ، فما الذى يعنيه التراث هنا حقيقة ؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التى تركوها : فى المتاحف ، أو المقابر ، أو المنشآت ، أو المخطوطات،ومازال لها تأثيرهاحتى عصرنا الحاضر.ان التراث يعنىأيضا الملاحظاتالزاخرة التى أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور ، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الادراك السخى الذى تنحنى أمامه الرؤوس تقديرا . والتراث يعنى ما وصلت اليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور ، أى منذ أن استطاع الانسان أن يخطط فى الكهف ، حتى العصر الحديث .

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية . فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة ، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة ، ولا يتعمق فى نظرته لأبعـد من الاستثارة الخاطفة الأولى. لكن تراث البشرية سار شوطا أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل ، سار بتعمق تدريجى فى : تكنولوجية الأداء، واحكام العلاقات ، والتبصر فى القيم الفنية ، والاضافة المستمرة بسيل لا ينقطع من الرؤى الجريئة ، التى كان يسـهم بها كل عصر اضـافة لما كشفه العصر الذى سبقه ، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى

الانسان الفرد، وأكبر من امكاناته الطبيعية . فالانسان العادى لايستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحـددة التى متوسطها ستون عاما ، فأنى له أن يستوعب ما تركه الانسان البدائى، أو المصرى القديم ، أو الآشورى ، أو اليونانى ، أو الرومانى، أو العصر الاسلامى أو الممتد أو عصر النهضة ، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر. أنى له أن يستوعب ما سجله الانسان من : علاقات خطية ، أو لونية ، أو علاقات بين الكتل والأحجام والاضواء ، عبر العصور . انه قـد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محدودة . والفرق بين فنان وآخر هو فى مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه ، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده ، كلما دل ذلك على عمق نظرته . والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالجديد ، لكنه لو ظل سجينا للمأثور من الماضى ، لانتهى بأداء أكاديمى ميت ، فاقد الروح ، فالفنان بقدر ما يستوعب ، لابد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد ، فاضافته ، أو اعادة صياغته للمألوف، يساعد على احراز التقدم والتطور .

لقد آضاف « ميكل انجلو » لعصر النهضة ، قـوة البناء الجسمى بمفهوم فنى لتشريح ، وايقاع الحركة . واضافته بنيت على استيعابه للفنين : الرومانى ، واليونانى ، حتى أنه باع تمثالا أثريا وهو فى سن السادسة عشرة ، ولم يتبين المشترى أنه خدع فيه ، حيث أنه لم يكن تمثالا رومانيا أثريا وانما كان نسخة من صنع ميكل انجلو . وان دلت هذه الحادثة على شىء ، انما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى الدقة فى النقل ، لدرجة الخديعة . وسنجد باستعراض كل فنان مشهور ، أنه ما كان ليشتهر ويذيع صيته الا بفضل استيعابه لتراث معين ، والاضافة اليه .

آضاف « رمبرانت » عامل الضوء ، كعنصر من عناصر التشكيـل

الفنى، بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الانسانية التى صورها ، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة .

كان « روبنز » مهتما بالتعبير عن الأجسام البشرية ، وبخاصة النساء . وكان شغوفا بابراز عامل البدانة ، وملمس البشرة ، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين .

ان كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث ، حمله فى دمه ، وفى مقومات شخصيته ، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردى ، فى سلسلة أعماله .

والصورة المرفقة شكل رقم (٦١) ، نموذج من التراث ، عبارة عن مقدمة سفينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلچيكا ، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد . وهى تتضمن جانبا تعبيريا مثيرا لحيوان خرافى ، فاتح فكيه فى ايقاع دائرى منسجم مع دوران الرأس ، وتبرز الأسنان على شكل أهرامات مثلثية ، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذى يظهر على جسد الحية الرقطاء ، والمعينات تردد أشكال الاسنان . أما العين فهى دائرة ، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم ، والرأس . والشكل فى مجموعه مخيف، نجح الفنان فى أن يحمله انفعاله الخوف ، ليرعب الأجسام العدوانية التى تعترض طريقه ، وكأنه يحذرها لتبتعد عنه . ويلاحظ أن تشقق الخشب الذى صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة ، زاد من قوة الجانب التعبيرى الدراماتيكى المقصود .

وحينما تثار صلة الفن التشكيلى بالتراث فى هذا المجال ، يمكن تذكر التجريدات الحديثة فى التصوير ، والنحت ، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية فى تعبيراتها ، كما هو الحال فى أعمال : « هنرى

مور » ، « وبربارا هيبورث » . ونظرة الى هذا الجسم المثير ، يمكن أن تلهم الفنان الحديث كثيرا من تنظيماته ، فقد يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم ، ويوفر على نفسه مشقـــة البحث والكشف فيما سبق أن قيل ، ليتفرغ للاضافة الجديدة الملائمة لعصره .

٣٧ ــ الفن والاخلاق

ثمة صلة بين الفن ، والأخلاق .. ما طبيعة هذه الصلة ؟ أهى ايجابية أم سلبية ، متوافقة أم متضادة ؟ يقول أحد النبلاء : « ان الأخلاق انتظامية ، بينما الفن ابتكارى » . معنى ذلك ، أن المنهج الأخلاقى للسلوك اليومى يتبع قوالب وقواعد متعارفا عليها بين الناس ، ويحاول الناشىء أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية، عضوا فى المجتمع . أما الفن ، اذا ما اتخذ قالبا مسبقا ، صار روتينا ، وانطفأت جذوته وفقد أهم خصائصه الابتكارية ، وهو كشف الجديد والتعبير عنه . وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن ، والأخلاق ، وهى صلة ظاهرها التضاد ، بينما فى جوهرها الايجابية ، والتقدم، وتصحيح المسار وحمل راية التحرر من المعوقات ، والاهتداء بمشعل الرقى الى آفاق أرحب .

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها، بينما الفن رؤى جديدة متجددة . والأخلاق نواميس معروفة من قبل ، أما الفن فمناهجه لا تعرف الا عن طريق الخوض فيها والانتهاء بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقا . والاخلاق تكرار للماضى المعروف، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول . وحينما يسير الانسان مع المنهج الأخلاقى المتوارث ، فهو تابع ، لكنه حين يتبع المنهج الابتكارى فى الفن ، فهو قائد ، التزامه بالحقيقة المكتشفة الدائمة الى أن يظهرها ما هو أجد منها .

لو ضرب مثل بالروائى الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى اطار الفكرة التى يريد التعبير عنها ، والتى تمثل أحيانا نوعا من الغرابة لما هو سائد ـــ لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما ، مفهومان نسبيان فى اطار الحوادث . ليس الغنى

دائما الشخص الأخلاقى النافع للناس ، فرب فقير على شح ماله ، أنفع لهم . وليس من المحتم أن السرقات تقع دائما فى الأوساط الفقيرة المعدمة ؛ فكثيرا ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق مع المنهج الأخلاقى المتداول ، بل تعرض لصور من شأنها أن تهز كيان الأخلاق الدارجة ، بحثا عن أخلاق من نوعية جديدة تجعل الانسان أكثر تبصرا فى الحقيقة ، تبصر الفنان الذى يلمح الحكمة فى كل موقف . ففى مسلسل « أفواه وأرانب » الذى ألفه « سمير عبد العظيم » — على سبيل المثال — كان هم مؤلف القصة أن يجعل الوفاء ، والشهامة ، والصدق فيما مرتبطة بالبيئة الشعبية الأصيلة ، رغم كل التعاسة التى يعانيها أفراد هذه البيئة : من جوع ، وفقر ، وحرمان — أكثر من ارتباطها ببيئة ذوى الجاه والمال والسلطان، وامكانية التفرنج والسفر الى الخارج والحصول على أعلى الشهادات . حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن الجوع لا يؤدى بالضرورة الى الانحدار بالشرف ، فى حين أن الغنى قد تلازمه غشاوة ، ويكتنفه الزيف والمراءاة ، وخداع النفس ، مما لا يوجد فى البيئة الشعبية الاصيلة .

حينما خلق الله الجمال ، لم يقصره على طبقة دون أخرى ، لم يجعله حكرا للأغنياء ونقصا عند الفقـراء ، بل ان الحديث النبوى الشريف أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية : « ليس الغنى عن كثرة العرض ، ولكن الغنى غنى النفس » . يقول المثل الأمريكى : « الجمال ما غاص تحت الجلد » . وكما يقول الشاعر العربى :

ليس الجمـال بأثواب تزيننـا ان الجمال جمال العلم والأدب

وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقا ظاهرية تقوم على شكل العرف ، لكنها تؤدى فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع فى منهجـه العام . وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى ، عميقـة فى النفس البشرية ،

تؤمن بالقيم التى كانت السعى الدائب للانسان عبر العصور ، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الغائبة ، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر ، وعن جوهر الشىء لا مظهره .

وعندما يختار الانسان شريكة حياته على أن ميزتها أنها صاحبة ثروة ، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقى السائد قد يعتبره (فهلويا) وناصحا، لكن الحكم الأخلاقى الأعمق يدينه على أنه حول الزواج ــ ذلك الرباط المقدس ــ الى تجارة ، وكسر نبل غايته . فى الحكم الأخير : الثراء وسيلة وليس غاية ، والمال يذهب ويعود ، لكن النفس البشرية ، بوفائها وصدقها ، باخلاصها ومحبتها ، شىء لا يصنعه المال ، ولا يشترى بالمال ، ولا يقدر بالمال . لذلك فالحكم الأخلاقى الأخير هو الذى يرتضيه الفن ، والذى يتفق مع منهجه .

وفى مجال الفن التشكيلى ــ وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن ، قد يتخذ الفنان طريقا من اثنين : أما ارضاء نزوات الناس والتحبب اليهم بالزلفى ، لينال اعجابهم الوقتى ، وهو فى ذلك يتمثل بالعرف الاخلاقى السائد . واما ينحو فى اتجاه الطريق الثانى ، وهنا فان خط سيره مختلف كلية ، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس ، والتى غشيت أعينهم عنها ، فهو يكشف الشىء الذى لا يرونه ، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول ، الذى قد لا يتفق معه الناس فى بداية منهجه ، والذى قد يوصموه فيه بشتى الوصمات ، لكنه فى النهاية يحقق لبنى الانسان شيئا لم يألفوه من قبل ، شيئا لابد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسوه ويعوه،ويدركوا ما أضافه بكشوفه ، وفى هذه الحالة فان الفنان التشكيلى أخلاقى أكثر من الأخلاقيات الدارجة ، والعرف السائد ، ولا يصح أن يقاس بتلك الأخلاقيات المزيفة .

حينما كان « ڤان جوخ » يرسم فى الحقول فى وهج الشمس ، كان أحد الفلاحين يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل : كيف يضيع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غير المحتملة ؟ فى حين كان ڤان جوخ يبدع شيئا حرر رؤية أجيال بعده ، وأعطى دروسا فى تأمل الطبيعة ورؤيتها بألوانها وايقاعاتها ، لم تتيسر لمن قبله — أنظر الصورة رقم (٦٢) ، وأصبحت أعماله تملأ متاحف العالم الهامة ، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بين مجموعاتها من أعمال ڤان جوخ ، الشىء الذى ما كان يستطيع هذا الفلاح أن يدركه بالأخلاقيات العرفية التقليدية الدارجة ، بمعنى أن السعى الى القيم الرفيعة ، لا يستطاع الحكم عليه بمنهج أخلاقى دارج ، لأن هذا السعى يحمل مقومات الابداع الذى لابد فيه من اطار جديد للحكم ، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمته الانسانية الرفيعة .

وحينما طلب من «رمبرانت» صورة تمثل « حراس الليل » ، تتضمن بانْنج كوك وصحبه ، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فيها بعض الوجوه فى ظلام دامس ، وتظهر أخرى فى نفحات الضوء . ولم يعجب بانْنج كوك وصحبه ما ذهب اليه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقى السائد ، واستنكروه ، بينما هو قد منح الانسانية رؤية جديدة للضوء فى أعماله التشكيلية ، وأوضح أهميته حين يسقط على الأجسام وينيرها ، بينما تظهر غيرها فى ظلمة . وهذه الصورة من أهم اللوحات التى يؤمها الناس بكثرة فى متحف أمستردام، ليلقوا نظرة على ما حققه الفنان ، غير عابىء بأخلاقيات العصر ، فهو لم يتجه برسالته بالتضحية بصدق التعبير وأصالته ، أو بحثا عن الزيف ، أو المال ، أو عن الزلفى، أو الأخلاقيات العارضة التى ترتضيها جماعة لها عرفها النمطى الجامد ! وها نحن الآن أكثر سرورا لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت على وجوه شخصياته ، كما أراد عام ١٦٤٢ ، ولم يعد لنا اهتمام بشكل بانْنج كوك ولا بناديه .

وحينما طلب البابا كليمنت السابع من « مايكل انجلو » أن يصنع تمثالين : للورنزو ، وجويليانو ، دى مديتشى ـ فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان الى الشخصيتين المطلوبتين بصلة . ولما احتج البابا على ذلك مقرا أن التمثالين أقرب الى رمزين لبنى الانسان ، منهما الى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين ـ قال له مايكل انجلو متحـديا : « انه بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من : لورنزو ، وجويليانو ، دى مديتشى » . أى أنه فى نظره ، أن القيمـة الباقية ليست فى هذه السحنة العارضة أو تلك ، وانما فيما استطاع أن يشكله من ابداع معبر لشخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين . بمعنى أصح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية ، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من ارضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو ممول التمثالين . ولعل هذه القضية توضح الى أى مدى يلتزم الفنان ارضاء شهوات الناس ، ونزعاتهم الفردية الوقتية ، المرتبطة بالأعراف المنتشرة .

ان الأمثلة التى سقناها عن : فان جوخ ، ورمبرانت ، ومايكل آنجلو ، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التى يسعى الفنان الى تحقيقها ، أكثر تقدما ، وأصالة ، واستمرارا ، من الأخلاقيات العرفيـة الوقتية المحدودة فى بيئة معينة . وعلى ذلك يظهر أن الفن الذى يحكم الفنانون لمساته ، إنما يحمل معه ضمنا ، نقدا لأخلاقيات المجتمع ، ويحطم فى طياته أعرافا متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل . وحينما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها ، انما يرسم خطى جديدة لأخلاقيات أكثر عمقا ، بمعنى أنه يحرر النـاس من تذوقهم المتزمت ، لينطلقـوا الى تذوق أعماق الأشـياء . ولولا وجـود الفن بأشـكاله وأنواعه المختلفة ، من : شعر ، ونثر ، وقصة ، وفن تشكيلى : تصوير ، ونحت ، وزخرفة ، وفنون فرعية ، كذلك الرقص ، والتمثيل ، والموسيقى ،

والغناء ، وفن المعمار ـ لولا هذه الفنون التى يلعب كل منها دوره فى اخراج الانسان من حدوده الضيقة الى الآفاق الواسعة ، لما التقى الناس فى المحافل الدولية على القيم العامة ، ولظلت كل بيئة قابعة على أخلاقياتها ، متقوقعة فيها ، تحمى نفسها بما استننته من أعراف لها ، شأنها فى ذلك شأن سكان كهف أفلاطون ، الذين كانوا يعيشون فى الظلام ولا يرون الا أشباحهم معكوسة على أغوار الكهف . كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى ، حتى اذا لمح أحدهم فجوة يدخل فيها شعاع من النور ، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة ، ذات الألوان ، والأشكال ، التى تختلف كلية عن الظلمة التى نبت فيها . عاد الى صحبة فى الكهف ، يعظهم ويشرح لهم ما رآه ، لكنهم تنكروا له ، واستنكروا ما جاء به ، واعتبروه خارجا عن الجماعة ، مفتتا لشملها ، خطرا على أمنها ، ففتكوا به بدلا من أن يفيدوا من تجربته ، وفى ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون الا فى الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار :

ليست خفافيش الظلام اذا مضى .. تقوى على ضوء النهار بحال

ويتضح مما سبق ، أن هناك فارقا كبيرا بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التى ينهج الفن الى تحقيقها . الأولى تقليدية ، والثانية ابداعية . الأولى محدودة ومعروفة من قبل ، ووصلت الى منهج متزمت يصعب كسره والانطلاق منه ، بينما الثانية متجددة وابتكارية ، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد .

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته ، ومختلف أشكاله وألوانه، ليتسم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواما ، والتى تقربهم بعضهم من بعض مهما بعدت الشقة أو المسافة بينهم ، وتربطهم بالأخلاقيات

الانسانية العامة ، التى هى أكبر من حدود البيئة الضيقة . وبالفن يتسع أفق الانسان ويزداد قربا من أخيه الانسان ، بما يكشفه هـذا الفن من أخلاقيات تخترق حدود : اللغة ، واللون، والجنس ، والمذهب، والسياسة . ان الفن يربط انسان العصر ، بماضيه ، وحاضره ، ومستقبله ، فى اطار الانسانية جمعاء .

٣٨ ـ الفن التشكيلي والتربية السلوكية

قديما قال أحد الحكماء : « ليس أنفع للانسان من تلك الأشياء التي لا يجد فيها نفعا » . وصدق قوله ، فالكثير من الأشياء التي نقدرها ، نقيسها عادة بقدر قدرتها على تحقيق الجوانب المادية في الحياة ، مثل : المأكل ، والملبس ، والمأوى ، وكل ما يبقى الانسان حيا ، أي كل ما يسد رمقه ، ويصلب أوده . وكثير من الأشياء الأخرى التي لا تحقق مباشرة هذه الماديات ، ننبذها جانبا لأنها لا تتمشى مع لقمة العيش ، ويظهر ذلك جليا في الشعوب النامية التي تبذل جهدا كبيرا في تيسير الأمن الغذائي للمواطنين .

والفنون ـ على شتى أنواعها ـ لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية ، بالنصيب اللائق ، لأن ذلك يعد ترفا ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب . بمعنى أصح : ان الفن هنا مجنى عليه ، لأنه في نظر القيادات في البلاد النامية ، لا يطعم خبزا . وحينما تقع تلك الشعوب في هذا الخطأ ، تنتهي حتما الى ثقافة ضحلة ، والى سلوك بين المواطنين ، أقل ما يوصف به أنه غفل ، لم تصل اليه يد الصقل ، والتهذيب ، والرقي . لذلك يبدو غشيما ، والغشومية تعني أداء السلوك بطريقة ناشزة ، نابية ، أنانية ، وتسبب النفور والفرقة . وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها ، أو أطر للحركة متفق على أصولها . ويتحقق هذا الاتفاق بعملية نمو لا شعورية ، وهي ليست كالقانون المكتوب الذي لا ينفذ في غفلة رجل البوليس ، والذي يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط الذي يعاقب كل من يخالفه ، لكنه سلوك تلقائي يفعله الناس لايمانهم به ، نتيجة للقيم التي تغلغلت في عروقهم منذ نعومة أظافرهم .

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم الحضارية التي يتأثر بها سائر

الأشخاص المثقفين ، الذين يعيشون فى محيطه . ولكى يكون السلوك : اجتماعيا ، جماليا ، أخلاقيا ، وعلميا — وهى صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية تنعكس فى مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر ، التى تترسب فى النهاية فيما هو خير أو شر .

وكثير من الناس ينظرون الى الفن التشكيلى على أنه مجرد صورة ، أو قطعة نحت ، أو خزف ، لا تخرج عن أن لها كيانا جميلا ، مثيرا للانفعال . والواقع أن الفن التشكيلى لو نظر اليه من وجهة التربية ، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر خطورة ، وهى مساهمته بالتأثير الجمالى الحضارى فى سلوك الناس ، سواء الذين يمارسونه ، أم الذين يتذوقونه . فالفن التشكيلى يرتبط بالرؤية البصرية ، وصقل الحس اللمسى . فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك الملموسات وتتعرف عليها ، وهذا الادراك قد يقتصر عند بعض الناس ، على العملية الميكانيكية التى تترجم على أن هناك مؤثرا خارج كيان الانسان تصل منه اشعاعات الى شبكة العين ، التى ترسلها بدورها الى مراكز فى المخ ، لتترجم هذا الشىء على أنه : منضدة ، أو حيوان مفترس ، أو بيت سينهار . وقد يحدث نفس الشىء تقريبا ، ولكن من خلال حاسة اللمس ، فعندما يقبض الانسان على الأشياء ، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة : احساسات من خلال اللمس : تصل الى المخ الذى يترجمها الى ادراك بالنعومة ، أو الخشونة ، وبالنوعية المميزة للخشب ، أو المعدن ، أو الطين .

ولكن العملية الميكانيكية فى الادراك — وان كانت من ضروراته: الا أن حدوثها من خلال الفن التشكيلى يضيف اليها قيما . فالفرد لا يدرك الشىء منفصلا عن قيمته الجمالية ، وما يرتبط بها من أبعاد.

اجتماعية ، وأخلاقية ، وعلمية ، لتهـذيب الرؤية منـذ الصغر ، عن طريق التربية الفنية ، فهى تفسـح المجـال لأن يرى الانسـان رؤية قيمية . فكأن مسلك الرؤية يرتفع من ادراكه الميكانيكى الذى يكشف عنه عادة اختبار النظر عند طبيب العيـون ، الى أداء محمـل بقيم رفيعة . لذلك فان الرؤية المحملة بقيم الجمال ، تحتم على العين مسارا نحو التعرف على الجمـال ، ومواكبته ، وتؤثر فى السـلوك عموما فتجعله يتسم بالجمال ، ويمقت القبح فيرفضه ، أى تجعـل السـلوك حضاريا . والمهم فى هذا المجال ، عبور القنطرة من مسـار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية ، وبين السلوك البشرى عموما فى كل مجال فى الحياة اليومية ، الذى يراد به أن يكون سلوكا جماليا حضاريا .

أرأيت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية الى الشارع ، فيملئونه قذارة ، وما أن يأتى الكناسـون ليزيلوا هـذه المتروكات ، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها .. ؟ وهكذا لا يبدو الشارع فى فترة من اليوم وهو فى شكل منسق جميل . فالفوضـوية هنا أسبق من النظام ، والقبح مفضل على الجمال ، وناهيك بأولئك الذين يبصقون فى الأرض ، أو ينفون فى الطريق ، أو يرمون بفضلات التبغ والورق فى أى مـكان .. — هـؤلاء المهملون .. أين رؤيتهم الجمالية ؟ انها معطلة ، والفن التشكيلى لم تتح له الفرصـة ليأخذ نصيبه فى تهذيبها ، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعـاقب ذوى الذوق الناشز ، الذين يسـيئون به الى المجتمع ، ويحيلون المدنيـة باستمرار الى نوع من الهمجية والتخلف .

كأننا اعترفنا ضمنا ، بأهمية الفن التشكيلى فى تنقية السـلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى ، وهـذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد ، وتجعل عنده مناعة ضد التجاوب مع القبيح ، وتكسبه القدرة

على الألفة بالجميل وانتخابه فى بيئته . فهنــاك ثمة صلة بين الرؤية الجمالية فى الفن ، وفى الحياة ، لذلك أولى بالأمم التى لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تأتى أولا — أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن ، هى اشباع لحاجة من حاجــات الانســان التى ترتقى به نحو التمدين ، والوئام الاجتماعى ، والتقــاليد الحضــارية ، هى غذاء ، ولكنه أقرب الى الفــاكهة منــه الى الخبز ، حيث يبهجك بألوانه ، وعطره ، ونسقه .

تأمل هذا التعبير المجسم من طفل فى السابعة شكل رقم (٦٣) ، فقد شاهد راعى الغنم واستطاع أن يحوله الى موكب لمسيرة رائعة ، تتلاحق وتتلاصق وتتكتل وتمتد ، برؤوس تعلو وتنخفض ، وتطل يمينا ويسارا ، مع درجة السير وحرارته ، بينما يظهر فى الخلف أحــد الرعاة ، وآخر فى الامام ، يرعيان القطيع . ولو تأملت أجسام تلك الغنم ، للاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكليــة فى المســـيرة الجامعة ، ويأخذ وضعه وكيانه تبعا لأهمية هــذا الوضع فى هــذا الموكب . فالغنم التى أتت فى المقــدمة ، أكثر انكماشــا لحــذرها فى مجابهة الطريق ، بينما التى تسير فى الخلف أكثر شجاعة وامتدادا ، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجســام الحيوانات التى ســبقتها ، لتلحق بهــا . أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض ، تتجــه الى اليمين أو اليسار ، تبعا لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان ، ومن الطبيعى أن يجىء التكرار مؤكدا للايقاع المتنوع الذى أساســه المنحنيــات والأقواس المتراصة .

لقد عاش هذ الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبدع هذا الموكب ، ولا ريب أن احتمال انتقال هذا النظام الى مسلكه فى الحيــاة وهــو يرتب أى شىء يواجهه ، احتمال قائم . فعين الطفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر ، ويداه الصامتتان تمثلان مدخل حاسة اللمس ، وكلتــا

الحاستين شاركتا مع غيرهما فى ادراك النظام المحمل بالقيمة الفنية ، قيمة الايقاع ، والاطراد ، والتنوع ، وهذا بلا شك ينتقل الى مواقف أخرى متشابكة فى الحياة : فى سلوك التلميذ وهـــو ينظم قمطره ، أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه ، أو ملابسه وأحذيته . فكل من هذه الأشياء يتكون من عناصر متكررة ، حينما ترتب يكتشف الجمـــال والنظام من خلال ترتيبها ، وحينما تلقى جزافا وتهمل أوضاعها تتكشف الفوضى من خلالها . لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والاجادة فى كشف الايقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العنـــاصر ، كلمـــا اكتسب فى سلوكه مدخلا حضاريا ، لينسق كل شىء ويجيد عرضـــه وتذوقه ، وسيتأفف بالتالى من هذه الأشياء اذا أصابتها الفـــوضى وعدم الالتئام .

ألا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ، والا يحق لكل دولة أن تستعين بالفن لتنمية الأذواق ، وربط المواطنين بالقيم الحضارية ، فيصلح مظهر البيئة وتزداد جمالا وحسنا ؟

٣٩ ـ الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلى بالدين منذ أقدم العصور ، واكتسب قيما منه بقدر ما أكسبه الدين رصانة واحكاما . فرسالة الدين تطلبت بالضرورة وسيلة تصل من خلالها الى المتدينين ، فتحرك قلوبهم . وتهز مشاعرهم ، وتمس جوانحهم ، وتستثير حواسهم ، وتتحدى عقولهم .. ، وكان الفن وسيلة الى هذا .

لقد مر الدين فى حياة الأمم بأطوار . ففى بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة ، اذ عبدت أوثانا من دون الله وانحرفت عن غايات الرسالات السماوية ، فى الوحدانية والتجريد الخالص فى العقيدة . ولقد غدت هذه الأمم ، وبقى الفن دليلا على أنواع العقائد التى كانت تمارس فى تلك الأزمنة الغابرة .

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها : ناسكا ، أو راهبا ، أو كاهنا ، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب فنانا ، فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها ، لكن فى عصور أخرى كان لكل تخصصه ، وكان أحدهما يعتمد على الآخر ، الكاهن يشرح الفكرة ، والفنان يصورها ، أو ينحتها ، أو يهندس لها المعابد . وبقدر عمق عقيدة الفنان ، وروحانيته ، ظهرت روائع الفن التى مازالت تملأ المتاحف العالمية ، باعتبارها كنوزا تمثل ما حققه الانسان فى ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن ، بعد أن انفصل الفن عن الدين ، وأصبح يعتمد على ذاتيته ، وقيمه التشكيلية الخالصة ، ونظرياته ، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند اليها ، كعهده السابق فى العصور القديمة .

والدين فى نظر أحد الفلاسفة ، ما يفعله الانسان فى خلوته ، أى

حين لا يراه أحد ، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالا مأثورة تردد ، وانما هو قبل كل شيء ، سلوك أخلاقى يمارس ، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية ، أو جلبا للرضى الظاهرى للناس ، أو تزلفا لذوى الجاه والسلطان ، واذا عاد الانسان فأصبح معزولا عن هؤلاء البشر ، مارس شيئا آخر — وانما الدين سلوك متكامل يؤديه الانسان بينه وبين نفسه ، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين ، لا يبتغى فيه الا مرضاة ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة ، وتبعا لما يدركه من القوانين الأخلاقية السماوية . أما اذا انفصل السلوك الظاهرى عن الخفى ، أدى هذا بطبيعة الحال الى انقسام فى الشخصية ، والى نوع من نفاق النفس ، لا يرتبط بالدين بأى سبب ، وينطبق عليه قول الحق : « يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون ، كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا تفعلون » . [1] ويكفى مقت الله لأولئك المرائين ، الذين بسلوكهم المتناقض يخرجون عن اطار الدين .

والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها ، حتى فى الأوقات التى كان ينحت الانسان فيها أصناما ليعبدها ، كان يحاول أن يضمنها خوفه ، وغموض الحياة بالنسبة اليه . ولما تطورت نظرته ، وأمعن فكره ، جسدها بصورة مثالية ، فيها النسب ، والأبعاد ، التى يتصورها الذكاء البشرى ، فى أحسن حالاتها . ولما اقتنع الانسان بأن ضالته التى يبحث عنها هى الطبيعة ، صور أحداث الدين فى صور واقعية ، تحكى قصص المسيح ، ومعجزاته ، وما كان يهدى اليه . ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست فى الطبيعة الظاهرة ، بل فى تجريدها ، وأن الله لا اله الا هو ، الواحد الأحد الذى لا شبيه له ، ظهر التعبير الفنى مجردا . وكان الفن الاسلامى انعكاسا تجريبيا واضحا لعقيدة الدين الاسلامى ، انعكاسا فى : الأرابسك ، والرسوم

(١) **القرآن** : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣ .

الهندسية التى تكسو الجدران والمنابر ، والمصاحف ، وكل الفنون الفرعية الاسلامية .

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان ، حينما اتخذ الأول مسارا ردده الثانى ، وحينما تغير الأول انعكس صداه فى الثانى . وما الفنون التشكيلية فى القديم الا ترديدا للعقائد الدينية التى كانت تمارس فى أحقاب زمنية متوالية . ففى الفن المصرى القديم ، ظهرت أشكال للآلهة فى تماثيل ورسوم غائرة ، فوق الجدران ، وفى المعابد ، والمقابر ، وعلى صحائف من ورق البردى . صور الفنان المصرى القديم الآلهة بأسلوب رمزى ، جمع فيه رؤوس الطير ، أو الحيوان ، أو الزواحف ، فوق أجسام بشرية ، حتى الحشرات كالجعران ، نحتت كأشكال مقدسة . وسنجد فى الفن الاغريقى آلهة من نوع آخر ، آلهة على أشكال الآدميين ، لكنها فى وضع مثالى ، يحمل الجمال الذهنى للنسب والأبعاد . فتجسيد « ڤينوس » آلهة الجمال على - سبيل المثال - هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة ، فى ريعان شبابها ، غضة ، تحمل أفضل النسب الذهنية التى يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة ، كآلهة للجمال . فى الحياة الواقعية قد تكون المرأة : طويلة أو قصيرة ، نحيلة ضامرة أو بدينة ممتلئة ، ضخمة الجثة ومترهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم ممشوقة القوام خفيفة الوزن - وهذه التنوعات تختلط فيها قيم الجمال ، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة فى كل حالة ، قد يكون فى جزء أو أجزاء ، أكثر منه فى أجزاء أخرى ، لكن فى حالة « ڤينوس » الهة الجمال ، انها فوق كل هذه العوارض ، أنها تصحيح ذهنى لشكل المرأة ما يجب أن تكون عليه ، وكما يتصورها البشر مثالا يحتذى به . لذلك فهى تجميع من عديد من النساء ، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة ، هى توليفة جديدة للحس المتوافر بصور جزئية ، عند وفرة من النساء ،

فى امرأة واحدة ، هى الجمال المثالى كما يتصوره الانسان الاغريقى .

وحينما جاء عصر النهضة الايطالى ، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحى وقصصه ، بصورة واقعية ، تتدثر بالملابس التى يرتديها الناس فى هذا العصر ، وتظهر فى الصور وجوه أشبه بتلك التى يقابلها الناس فى حياتهم كل يوم . لم يعد الفن يسجل شيئا ميتافيزيقيا كما فعل فى المصرى القديم ، ولا شيئا ذهنيا مثاليا كما حدث فى الفن الاغريقى ، وانما سجل شيئا واقعيا قريبا من الحياة ، وذلك كى يستوعب المصلون أحداثه ، ويعوا هديه بصورة ملموسة تغنيهم عن القراءة .

أما مع الدين الاسلامى ، فقد عكس الفن تجريدا هندسيا ، أو محررا من الطبيعة ، واسترسل الفن فى تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة ، بتعاقب أحداثها ، وايقاعاتها ، فلم تعد الطبيعة هدفا للتسجيل الحرفى ، أو استخراج الأشكال المثالية منها ، أو تصويرها فى تركيبات مخلقة رمزيا ميتافيزيقيا . فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الاسلامى ومنهجه ، لذلك زادت أهمية الخط العربى باعتباره شيئا مجردا ، ونسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم : فى المصاحف ، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور ، وأصبحت لغة التشكيل هى الخط والمساحات الهندسية : كالمربع ، والمخمس ، والمسدس ، والمسبع ، والمثمن ، والمعين ، والدائرة ، والنجمة بأضلاعها المتعددة . وأسست لغة التشكيل على الرياضة ، كالمعادلات التى تشتمل على اضافات بالتضاعف ، والجمع ، والطرح ، لايجاد الايقاع ، والتماثل ، والاتزان ، وكلها من خصائص اللون ذاته . الوحدة هى النظام المصغر للمجموع ، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات فى تماسك لا نهائى ، وحينما تظهر الدائرة فهى ليست مجرد شكل هندسى ،

وانما هى رمز للكون ذاته : للارض ، والأفق ، والقمر ، والشمس ، وكل شكل دائرى يراه الانسان ، من البرتقالة الى الرمانة الى صدر المرأة . وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهى : تتداخل ، وتتكرر ، وتولد وحدات جديدة ، انما تمثل النظرة التجريدية فى تحويل الملموسات جميعها الى مجردات ، الى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته ، كما يبدو من الشكل رقم (٦٤) .

وعندما جاء العصر الحديث ، بتكنولوجيته الرهيبة ، واختراعاته المتواصلة ، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان ، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك فى العصور السابقة ، أهمها : انفصال الفن عن الدين ، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته ، وانشغل بنظرياته ومدارسه المختلفة ، فخسر الفن شيئا كانت قوة الايمان تمنحه اياه ، كما خسر الدين أيضا احدى وسائله التى يؤثر بها على الناس ؛ خسر الفن التشكيلى : فى العمارة ، والنقوش ، والنحت ، والتصوير ، والزخارف ، والموزايكو ، والفنون الفرعية . ولم تعد تظهر فى العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة ، بالضخامة والتميز اللذين سجلهما فن المعمار بتكامله فى العصور السابقة . فقد تركت العمارة الاسلامية مساجد شامخة ، وقصورا شاهقة ، من المحيط الى الخليج حتى جنوب آسيا ، كما ترك الدين المسيحى كنائس فى قلب المدن الرئيسية ، تمتد من دول أوروپا حتى الأمريكتين . وبظهور الشيوعية ، وموجات الالحاد ، برزت أيضا نزعات انحلالية يقودها الهيبز ، والخنافس ، ومذاهب العراة ، ودعاة الجنس ، وعصابات الغدر والتنكيل التى نسمع عنها بين حين وآخر ، كانت آخرها « الأيلولة الحمراء » التى اغتالت « ألدو مورو » رئيس وزراء ايطاليا السابق ، مما يوضح الى أى حد ابتعد الانسان عن قيمة الروحية ، والدينية ، والأخلاقية .

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية المنعكسة

فى الفن التشكيلى ، اتضح فى نزعة « الدادا » التى ظهرت فى أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى ، وقد نادت بتحطيم كل القيم المتعارف عليها ، والسخرية من بعض المثل التى كشفها الانسان عبر العصور . صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة « الموناليزا » كما وضع « بيكابيا » لعبة تمثل قردا ، فى اطار ، وأطلق عليها اسم « صورة سيزان » ، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض القيم الكلاسيكية التى قدسها الانسان عبر العصور . ومع نزعة الدادا التى لم تعش طويلا ، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبدائية وهجر المدنية .

أليس انسان القرن العشرين فى حسرة ، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه ، يحققها على حساب القيم الرفيعة التى حاولت الأديان متعاقبة أن ترسى قواعدها ، ليتماسك المجتمع ويحس بضعفه ازاء خالقه ؟ أليس انسان القرن العشرين فى حاجة الى اعادة روحانياته ، بقوة جديدة منافسة للالحاد ، والشيوعية ، والفوضوية ، ونظم الفتك والغدر واهدار الدم ، والميوعة البدائية ؟ أليس انسان القرن العشرين فى حاجة الى قوة روحانية يجابه بها التسيب فى أمور الدنيا : من استغلال ، ورشوة ، وفساد ، ونميمة ، وظلم للابرياء على حساب المحاسيب والمقربين الى السلطان ؟ أليس الانسان بدون القيم الدينية » انسان ضائع ، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه ، وبالتالى ينتج فنا يعكس هذا الانحلال لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية ، بعيدة عن كل القيم التى عكسها الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ ، حينما كان الدين سنده الحقيقى ؟

تأمل على سبيل المثال ، المشكاة الاسلامية الموضحة فى شكل رقم (٦٥) ، وهى من القرن الخامس عشر ، ثم قارنها بالصورة شكل رقم (٦٦) التى أنتجها الفنان المعاصر « جيمس روزنكويست » ،

وعنوانها : « مارلين منرو [1] » أنتجها عام ١٩٦٢ ، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك ـ لتدرك التغير الذى حدث فى اتجاه الفن ، من الالتزام بالقالب الدينى النمطى العام ، الى الاهتمام بالنزعات الفردية التى صورت فاتنة الاغراء ، ونجمة الشاشة « مارلين منرو » ، فى صورة مكونة من عدة خيالات يغطى بعضها البعض ، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من اعلانات السينما ، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة . أى العملين الفنيين يا ترى له سطوة على الحس الانسانى ـ الأول الذى لعب الدين دوره ، بقيمه الروحية ـ فى بعث كيانه ، أم الثانى المرتبط بمباهج الحياة : بتلألؤ اعلاناتها ، وصخبها ، ووجه احدى ممثلاتها ؟ ان هذا فن ، وذاك فن ، الأول ارتبط بدعامة الدين ، والثانى انفصل عنه ـ فأيهما الأعمق والأدوم تأثيرا ؟ أليس اصدار الحكم يتطلب نوعا من الروحانية للتفضيل بين المسارين ؟ وهل نكون قد جاوزنا الحق لو قلنا : ان الفن بدون عقيدة تحركه ، ينتهى الى مستويات ضحلة ، ليست لها صفة الدوام أو الخلود ؟ من السهل دائما الهدم ، لكن ما أصعب البناء ، أو من اليسير على المرء أن يثور على قيم استغرقت قرونا لتستقر فى عمق الانسان ، ولكن ما أصعب الطريق الوعر المحفوف بالأشواك ، الذى لابد من اجتيازه لايجاد القيم البديلة ، واذا اجتاز الانسان الطريق ، يظل السؤال مطروحا : هل هناك ضمان أن تكون القيم البديلة أرقى من تلك التى ثار عليها ؟

٤٠ ــ الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان ، أحدهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به ، وليس من اليسير فصلهما عن بعض ، ومحاولة التحدث عن كل منهما على أنه يخلو من الثانى ، انما تفتت طبيعة العملية الابداعية عند الانسان ، ونصفها وصفا ناقصا اذا ما اقتصرت على جانب دون غيره . ولو شئنا تعريف كل من الفن ، والعلم ، لأمكن أن يتضح من التعريفين : أين يلتقيان ، ومتى يفترقان .

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال فى قالب ما ، قد يكون : الشكل ، أو اللفظ ، أو الحركة ، أو اللون ، أو الكتلة ، أو الصوت .. ، لكن كل هذه ، قنوات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق ، محملا بشخصية الفنان ، وبالتجربة المميزة التى حركته ، وأصبحت قادرة من خلال الفن ، على تحريك غيره من البشر ، دون التقيد بزمان ، أو مكان .

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التى تثير الانسان وكشف قوانينها ، بترجمة عقلانية للعلاقات التى تقوم عليها الأشياء المختبرة ، وتحديدها كما وكيفا ، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الانسان ، كما تخضع للتداول بين سائر البشر . بعبارة أصح ، العلم هو مجمل الأساليب التكنولوجية التى يسيطر بها الانسان على البيئة ، ويطوعها لارادته ولخدمة أهدافه فى الحياة ، والتقدم . ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التى يختلف فيها الناس ، أو هو ازالة الشك باليقين ، والتردد بالتثبت ، والظن بالبرهان ، والظلمات بالنور . هو حسم الجدل بالدليل ، والخوف بالاطمئنان ، وربط الأسباب بالنتائج ، والتعصب بالحياد الموضوعى . وقد روى عن « على » كرم الله

وجهه ــ قوله : « قطع العلم عذر المتعللين » (1) .

أين هي اذا نقطة الالتقـــاء ، والافتراق ، بين الفن والعلم ، من خلال هذين التعريفين ؟ ان كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان ، أو العالم، الذى يخوض تجربته المميزة وينتهى بالنتائج النهائية . فكلاهما يمر فى عملية ابداعية قوامها خبرة انسانية بكامل أبعـــادها ، تبدأ باثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب ، حتى ينتهى الأمر بتعبير أو تفسير لهذه الاثارة .

فالزهرة حقيقة ظاهرة يلاحظها كل انسان . وبالنســبة للفنـــان التشكيلى قد تكون مثيرا من ناحية : الشكل ، أو اللون ، أو الملمس، أو الحجم ، وعلى قدر الاثارة ونوعيتها ، يتدفق العمــل الفنى الذى يحمل نبض الفنان ويبرز أهم الخصائص التى أثارته ، فعبر عنها : بصريا ، أو رمزيا ، أو تجريديا . ولو كان هذا الفنـــان شـــاعرا أو أديبا ، لكانت الزهرة ملهما لخيال ، أو حلم ، أو حب ، كانت مدخلا لمعانى ومشاعر انسانية ، تربط جمال الطبيعة بالراحة النفسية ، وذلك حين يتغزل الشاعر فى محبوبته ويســتلهم من الزهرة شــبها لها : فى رقتها ووداعتها ، وزهوها ، وعطرها ، ورحيقها . وقــد يســتخدم الزهرة رمزا يشير الى الذبول الذى يحس به فى علاقة حبه . فلقــد أنشد « فريد الأطرش » ذات يوم شعرا ، استخدم فيه الشاعر الزهرة رمزا للمرأة ، والزهرة تزهو وتذبل ، كذلك كانت المرأة التى أحس بمأساتها ، كانت يانعة فى خياله ، محببة لفؤاده ، ثم انطفأت بفعل قسوة الحياة ومات سحرها :

---

(1) الامام على ، **نهج البلاغة** ، (شرح محمد عبده) القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، غير مؤرخ ، ص ٢٢٢

يا زهرة في خيالي
رعيتها في فؤادي
جنت عليها الليالي
وأذبلتها الأيادي
وشاغلتها العيون
فمات سحر الجفون

وفى كل منهج : للمصور ، أو النحات ، أو الشاعر ، أو الأديب ، أو الرائى ، يبدو نوع من الاثارة هو الملهم للتعبير عن شيء كان في نفس الفنان يعيشه ، ويعانيه ، ويعبر عنه .

أما العالم ، فحينما يستثار بالزهرة ، انما يمر في مراحل فكرية : فهو يلاحظ ، ويحدد ، ويشرح ، ويحصى ، ويجرب ،ويستنتج ، ويعمم ،ويسمى ، ويصنف ، ويفسر ، ويؤول : قد يستخدم طريقة الاستقراء ، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة ، الخاصية المشتركة ويعممها ، أو يستخدم طريقة القياس ، حيث يطبق المعرفة المسبقة ، والقوانين المعروفة ، في تكشف الظواهر المماثلة ، وهو في كلتا الحالتين يعمم ، ومدخله في ايجاز ، الملاحظة والتعميم . فمثلا هذه الزهرة المستديرة الصفراء عند عالم النبات ، هي زهرة « عباد الشمس » ، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها ، ومعرفة بذرتها والدورة التى يتم من خلالها غرس البذرة ، فتتحول تدريجيا خلال عملية الانبات الى جذور تمتد الى الأرض ، وساق يرتفع نحو السماء حيث الهواء والشمس . كما أن التربة لابد لها من خصائص تيسر الانبات ، فالبذرة لو وضعت في الرمل ما أنبتت . والزهرة تتفتح مرة واحدة ، فهى برعم لونه مخضر ، يستحيل الى صفار كلما اقترب من النضج والتفتح . لكن كيف يتم للعالم الوصول الى هذه الحقائق بالأسلوب العلمى ؟ بالملاحظة ، والمقارنة ، وادراك المشترك واسقاط

المختلف ، ثم التعميم . فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم ، لكن لماذا لا يكونا منهج الفنان ؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضا ويعمم ، شأنه شأن العالم ، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر : في نوع الملاحظة ، ومجال التعميم ومظهره . عندما لاحظ « نيوتن » أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة الى أسفل ، لاحظها كظاهرة وانتهى منها الى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى الى الارض ، فأى شيء غير معلق لابد أن يسقط الى الأرض وينتهى اليها بفعل جاذبيتها . وهذا التعميم ليس مطلقا ، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية ، ويتأكد ذلك حين تتذكر حالة رواد الفضاء الذين ينعدم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية ، ويسبحون فى الهواء . لذلك فالتعميم السابق لا يسرى عليهم ، وهو ينطبق فقط فى ظروف الجاذبية الأرضية ، وحين لا توجد عوامل مقاومة مضادة للقاعدة الطبيعية ، كما هو الحال فى : الطيارات، والبالونات ، والطيور ، والفراش ، فهى جميعا لا تسقط الى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية ، ومع ذلك — حين تفقد هذه العوامل : كأن يصاب موتور الطائرة بعطب ، أو يقذف الطير بطلق نارى ، أو يثقب البالون ، فان مآل هذه الأشياء الى الأرض وينطبق عليهما التعميم المذكور . والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون علمى ينطبق فى كل مكان أو زمان : فى الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، فى اطار موحد من الظروف الى أن يكتشف قانون أصح منه ، يزيد الانسان دقة فى فهم الكون المحيط ، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق .

تعال أنظر الى هذا الفنان التشكيلى وهو يلاحظ كل شيء : الأرض ، والسماء ، والبحار ، وشتى المخلوقات ، يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر

عن الجمال . فهو يعمم بقدر ما يجرد ، ويدمج ويجمع المتوافقات والمتباينات ويضبط الحركة ايقاعيا ، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التى استعان بها فى عمله الفنى ، ونصبح قادرين بفضله على رؤية هذا النظام الذى كشفه فى تصميماته البصرية . نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين عبروا عنها عبر العصور ، تعبيرا نظاميا ايقاعيا ، فكشفوا شيئا من لحنها ، وسحرها ، وجبروتها ، وشاعريتها . نراها من أعين « ميكل انجلو » مليئة بالحركة وقوة العضلات ، ومن أعين « چياكومتى » ، شاعرية ميتافيزيقية ، ومن أعين «هنرى مور» ، كتلا ملساء : ايقاعية ، منسابة ، رمزية وتجريبية، اجمالية لاتفصيلية. ونراها من أعين الفنان المسلم ، هندسية ، ايقاعية ، تجريدية لا نهائية .

والحقيقة الجمالية غنية ، لا يكفى فنان واحد ــ مهما أوتى من عبقرية ، أن يترجمها بكمالها ، فمهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها ، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها فى الكشف عن الجوانب الأخرى . ومن خلال منجزات الفنانين فى مجموعهم ، يتكون التراث الذى هو حصيلة انسانية كبيرة ، تيسر للانسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية ، فى ضوء كل التجارب الفنية السابقة ، والتى نجح الفنانون فى تسجيلها عبر العصور . لكن شخصية كل فنان مرتبطة بما أضافه ، فهل الأمر كذلك فى حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوانين تعرف باسمه . والعلماء كفرق الأكروبات ، كل منهم يصعد على كتف الآخر ، وعلى ما حققه من كشوف قبله . ومجموع القوانين التى يكشفها العلماء ، تنظم التعامل الموضوعى مع البيئة بطريقة أكثر ذكاء ، لكن كل قانون علمى ــ رغم انتسابه الى مكتشفه ، يصبح ملكا للانسانية جمعاء الى درجة نسيان مكتشفه الأصلى ، ويتداوله سائر البشر ، بصرف النظر عن جنسية مكتشفه ، أو دينه ، أو لغته ، أو لونه ، أو عصره .

كان الناس قبل « اديسون » يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع فى الاضاءة ، والغاز والفحم و الخشب وقودا للطهى ، لكن كشف الكهرباء يسر امكانات أكبر : أنار الليل ، وسير قطارات الانفاق ، وحرك العربات ، وطهى الطعام ، وأدفأ وبرد ، وكوى، ورفع وأخفض. ولم يقتصر تداول الكهرباء على دولة دون أخرى ، أو على قارة دون غيرها ، فقد عم العالم من مشرقه الى مغربه ، ومن شماله الى جنوبه .. لذلك فان اختراع الكهرباء أصبح ملكا للانسانية ، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى ، وهو اختراع أسهم فى شكل المدنية الحديثة .

وكل الاختراعات التى ساعدت الانسان فى مواجهة أعدائه فى الطبيعة ، مثل = مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى ، وتحويل مجرى السيول والفيضانات والشلالات المكتسحة الى شىء فى صالح الانسان ، وابادة ديدان المحاصيل ومقاومة الجراد ، والخوض فى أعماق الأرض والمحيطات بحثا عن الآبار ومنابع البترول مما ينفع الانسان ، وغزو الفضاء حتى الوصول الى سطح القمر كشفا للكون المحيط ـ كل ذلك يسره العلم الذى ما أوتينا منه الا قليلا . وطالما كان فى الانسان نبض يذكر ، فسيظل يلاحظ ويعمم ويكشف القوانين ، ويتغلب على كثير من نقط الضعف التى تواجهه : فى المرض ،والتغذية ، والمأوى ، والتعليم . وما يهمنا فى هذا المجال ، هو الاعتراف بأن الفن والعلم يكمل أحدهما الآخر ، وهما كالزورق والمجداف ، لا الزورق يستطيع السير بدون مجداف ، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته بدون زورق .

اختراع الكاميرا علم ، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة فن . كشف جهاز التليفزيون علم ، لكن فى برامجه فن . ابتكار القلم علم ، لكن الكتابة التى يستغل فيها فن . يلاحظ أن العلم والفن

يتمم أحدهما الآخر . ففى هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها للدراسة العلمية ، خرجت معه مدارس فنية متعددة ، فتتت الحقيقة البصرية ، فتغير تبعا لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى السائد = كالتكعيبية ، واللاموضوعية ، والسيريالية ، والتجريدية ، حتى التأثيرية كانت نتاج كشف فى الضوء على يد « نيوتن » ، تأثر به سائر الفنانين فى هذه الفترة . هناك فارق بين الكتابة بالقلم البسط ، والكتابة التى يسرتها المطبعة ، فقد ترتب على الكشف العلمى للمطبعة تطوير فى فن الكتابة ذاته ، حيث أن المطبوع يمكث طويلا ويتداوله الملايين من البشر ، مختلفى المشارب والجنسيات والعقائد . ولهذا تأتى الكتابة المنشورة بأسلوب المطبعة ، مخالفة للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية ، ولم يكن يحسب للوقت حساب . بينما اختراع السينما الصامتة ، أوجد لونا من الأدب يعتمد على القصص الحركية ، بالأسود والأبيض . ثم تطور الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة ، مع تطورها حينما نطقت ولونت ، واتسعت وجسمت .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ تأمل رأس العجل المحفورة فى الشكل الموضح رقم (٦٧) ، وهى من العهد البطليموسى (٣٣٠ — ٣٣٢ ق.م) — أهى فن أم علم ، أو فن وعلم ممتزجان ؟ اذا أخذنا بتعريف العلم بأنه ملاحظة وتعميم ، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس الحيوان بتفاصيلها : العين ، والأنف ، والفم ، والقرن الملتوى ، والصدغ . ان الناظر اليه ، لا يخطؤه فيتصوره رأس لبؤة أو زرافة ، وانما يدرك من خلاله مباشرة **أنه رأس كبش** ، باعتبارها مميزة عن سائر رؤوس الحيوانات الأخرى ، وهذا تعميم أيضا ، انه استخراج لهذا التميز ، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس الحيوانات التى تنتمى الى فصائل أخرى . فالمعرفة بالمتضمنة هنا ،

هى التى أوحت بأن هذه رأس كبش ، وليست رأسا لليؤة أو خنزير ، لكنها صيغت فنيا فى نفس الوقت ، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة ، ككتل وفراغات تجمعها نسب مريحة ، وملامس منظمة التميز ومميزة ، أضفت جمالا خاصا حين أدركت هذه الرأس .

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية فى وصف كل جزء من هذه الرأس وصفا محملا بالمعنى ، ويتبين له بوضوح أن الذى صاغ : لاحظ ، ودقق ، وعبر . فرأس هذا الكبش توضح أنه يضغط على أسنانه ، فيغوص صدغه الى الداخل ، وهذه الحركة تؤثر على الخط الغائر المجاور للعين . بينما يظهر القرن الملتوى دائرى على شكل قوس ، بذل الفنان جهدا لابراز ايقاعه ، وملامساته المتكررة على اتساع فى البداية ، تتدرج الى ضيق نحو النهاية . فالفن هنا قالب تضمن علما مبنيا على الملاحظة . والقطعة الفنية تزاوج بين الفن والعلم المنطوى تحتها ، هذا : فى مظهرها كنتيجة عامة ، وفى مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء ، وهذا علم من نوع آخر بطبيعة الخاصة ، والأدوات الدقيقة التى استخدمت فى تشكيلها وصياغتها على النحو الذى برزت به ، والذى جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفى عام ، لكنه علم موجه للبناء الفنى ، ومكمل له لا ينفصل عنه .

والعلم حيادى ، حينما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر ، لذلك لابد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستغل للخراب والدمار ، وانما لصالح المدنية والعمار . بينما فى حالة الفن ، فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة فى القيم الانسانية ذاتها ، التى يحملها الفن عبر العصور . وكلما تزاوج العلم والفن ، كلما كان العلم أكثر انسانية ، والفن أكثر موضوعية ، والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم ، ومتعتهم فى الحياة .

٤١ ــ الفن والأدب

الفن التشكيلى يرتبط بالأدب ، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة ..
فما هى تلك الأسس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلى أديبا ، والأديب فنانا تشكيليا ؟

لغة الفن التشكيلى هى : الألوان ، والمساحات ، والكتل ، والخطوط ، وتركيبها بعضها مع بعض لابداع وحدة متميزة . بينما لغة الأدب هى . الألفاظ ، والجمل ومعانيها . وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صورا تخيلية ، ومواقف مثيرة للعواطف . وسواء أكان الأدب شعرا أو نثرا ، قصة قصيرة أو رواية ، فان حصيلته تقل المشاعر الى القارىء الذى يتفاعل معها .

أما الفنان التشكيلى ، فيصل الى التأثير فى المشاعر من خلال : اللوحة ، والتمثال ، وقطعة الخزف ، وغير ذلك من الفنون الفرعية . والفنان التشكيلى يتأثر بالأدب ، كما يؤثر بدوره فى الأدب . فلو تصورنا على سبيل المثال ــ المدرسة السريالية ، لوجدنا أن من أوائل الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب ، الشاعر «أندريه بريتون» ، فقد كان لتصريحاته ، ومقالاته ، وشعره ، أثر كبير فى الهام الفنانين التشكيليين السرياليين ، ونزوعهم الى التحرر من الواقع البصرى ، والالتجاء الى الخيال ، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور ، بأساليب تشكيلية لها جدتها ، بالمقارنة الى الاساليب التى كانت شائعة عن الفن التشكيلى حينذاك ، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة مناظر فى وقت واحد ، وترتبط فيه بمنطق متعدد الجوانب ولا تخضع لرؤية واحدة أو مسرح واحد . وبرزت « الرمزية » لتفصح عن مكنونات اللاشعور ، وبخاصة تلك التى تعانى من الكبت ومن ضغوط المجتمع الخارجية ، ولا تعطى متنفسا للتعبير عن ذاتها فى الحياة الواقعية .

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة ، ومنهم: « سلفادور دالى » ، « وماكس أرنست » « وبافل تشليتشيف » ، « ومان راى » ــ يطلقون العنان لاحلامهم وأحلام يقظتهم ، ويكشفون عن خباياها الرمزية فى صورهم التشكيلية ذات الطابع الرومانسى ، واذا بها تجىء محملة برموز غاية فى الغرابة : امرأة نصفها يشتعل بالنار ، شجرة فروعها على شكل النصف العلوى للمرأة ، جسم آدمى ينصهر ، أعين تظهر من خلال عجائن مائعة وأحجار ، تبين أن الصامت يتكلم ، والجامد يحلق وتدب فيه الحياة • وللرموز وأسلوب تجميعها داخل اللوحة السريالية منطق أدبى ، أحيانا له صفة ذاتية وارتباطات شخصية ، وأحيانا أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للفكرة لما بها من خيال ، شأنها شأن القصص الادبية الخرافية والأساطير •

والصورة الفنية فى نظر السريالى ، لاتقاس فى ابداعها بالصورة بمعناها الكلاسيكى ، التى لها طول ، وعرض ، وعمق ، ومنظر واحد له مسرحه ، فالصورة السريالية مركبة ، عبارة عن عدة صور مجمعة فى صورة واحدة ، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد ، وقد تغلب عليها الخرافة ويعمها السرحان وتراعى الخواطر ، أكثر مما يغشاها من من تركيز ، لذلك فهى تبدو كالحلم ، أو كحلم اليقظة الذى يأخذ الغارق فيه الى آفاق غير متوقعة ، وينقله من عالم الى آخر ومن مجال الى غيره ، دون تمهيد أو تحذير • لذلك فالتعبير تلقائى ، متدفق ، يعبر عن اللاشعور الشخصى بكل مضامينه لا يأبه بالواقع ، فالواقع فى نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة ، أما الاربعة الاخماس فهى تستتر فى اللاشعور • ويحاول المجتمع بقوانينه ، وتقاليده ، وعاداته ، وأنظمته ، أن يحبسها فى سياج ولا يسمح لها بالبروز ، فتتحين الفرص فى غفلة الرقيب لتنطلق غير عابئة به ، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر التصنع والتكلف والاختلاق ، لتبدو سافرة ، بفطرتها ، وغشوميتها ،

وتدفقها ، فاذا بها الحقيقة الواقعة التى تصدم العين وتنبهها الى ذلك الشعور الكامن المستور ، الذى تئن منه النفس البشرية .

أنظـــر مثلا الى مغزى المظلة (الشمسية) : ما هى ؟ وما كنهها فى الحياة الواقعية ؟ انها ذلك الجسم الذى يضعه الانسان فوق رأســه ليستظل به ، يحميه من لهب الشمس ، وغزارة المطر ، لكنها فى صورة سريالية تتحول الى رمز ، رمز « الحماية » . واذا صورت تلك المظلة بجوار جثة لقتيل وبجانبها حمامة ، لازداد المعنى الكلى الرمزى وضوحا اذا قرئت المعانى المحتملة مجتمعة ، ويمكن أن يكون هذا المعنى : حماية فى سبيل السلام من الغدر ، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر ، والحمامة رمز للسلام .

والصورة رقم (٦٨) ، للفنان السريالى المعــاصر سلفادور دالى ، وعنوانها : « تحذير الحرب الأهلية » ــ قام بتصويرها عام ١٩٠٤ ، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بفلادلفيا بأمريكا . والصورة بواقعيتها الرمزية الجديدة ، تصور أشلاء الجسم البشرى بأذرع ممتدة ، وأياد متوترة ، تقبض بعصبية على الجسم ، والرأس تئن وتصرخ ، وجسد الانسان قد انصهر فى كل هذه الأشــــلاء ، ووضعه أشبه ما يكون بالنصب الذى يفزع بنى الانسان ، بباقى عضلاته المتأزمة ، وأصابعــه الملتوية ، وأشلائه المتوترة ، محذرا سائر البشر من الآثار المدمــرة نتيجة ويلات الحرب الأهلية ، بينما الأرض هى ساحة الله الممتــدة ، والسماء بسحبها المتراكمة هى البشير لاستمرار الحياة وجمالها ، وهى أرفع من حمق الانسان واتجاهاته التخريبية المدمرة .

والصورة من نسج الخيال ، وهى واقعية بالقياس الى بعــدها الثالث ، ومحاكاتها الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعــة ، لكنها فى نفس الوقت رومانتيكية لمبالغتها الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيرى على

موضوع الفنان ، وقوة رمزيته . ان هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيرا من نوع جديد ، فيه الخيال الذى عبر عما يستقر فى لاشعور الفنان وفى أحلام يقظته ، لكنه بدوره انتقل الينا فأصبحنا نحلم بما يحلم ، ونخشى ما يخشاه ، ونحذر من هول ما ينبهنا به ، أى أن مشاعر الفنان انتقلت الينا من خلال عمله الفنى ، بكل معانيها .

والسؤال الآن : ما تأثير الأدب فى مثل هـــذه الصورة ، وما مدى تأثر الأدب بها ؟

انها فى الواقع صورة أدبية مجسمة ، فكل الأوصاف التى تغنى بها شاعر من هول الحرب وآثارها ، وكل المعانى التى يحاول القصـــاص أن يبرزها ليحذر الناس من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب ـــ انما جسده الفنان التشكيلى بطريقته الرمزية الابداعية ، التى تدفـــع الرائى الى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار الحروب ، من أشلاء آدمية تنبىء عن قسوة الانسان ضـــد أخيه الانســـان . وحينما قال الشاعر :

اذا استل مناسيد غرب سيفه تفزعت الأفلاك والتفت الدهر

أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده . والسيف لا يستل الا فى الحرب ، والحرب هنا تدعو للقلق ، والاشفاق ، لدرجة تتخطى الحدود الانسانية ، الى الكواكب التى تفزع ، والى الدهـــر الذى يلتفت هولا وفزعا لهذا الحدث الذى يرج الدنيا بأسرها .

فالصورة فى بيت الشعر من الناحية الأدبية ، تحوى وصفا رمزيا لهول الفزع المترتب على اشارة البدء بالمعركة ، وهى استلال السيف . وبيت الشعر فيه من المعنى ، والمبالغة ، والتحريف ، ما اتجـــه اليه الرسم السريالى ، من صهر الجسم وتفتيته ، ووضعه فى حالة تدر الألم وتبعث

على الرهبة والوجل ، وتنشد الحذر . ان الفن التشكيلى قد يتحول الى شعر ، والشعر الى صورة تشكيلية ، كلاهما يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس ، ويستثير وجدانهم ، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى ، والمعنوى والبصرى .

٤٢ ـ الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان ، فالفلسفة وجهة نظر ، والفن كذلك ، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنطق المتأمل ، الباحث عن الحقيقة . والانسان : فنان ، أو متفلسف ، دائما فى شرود ، لأن الحقيقة التى يبحث عنها ليست قريبة المنال ، فقد يكشف جانبا ولا يلبث أن يحطمه ليكشف آخر أعمق منه ، وهو فى بنائه وتحطيمه واعادة بنائه ، انما يصور حيرة الانسان ازاء الكون الغامض الذى وجد فيه .

ان أية قطعة فنية من انتاج فنان مرموق،انما هى تعبير عن شخصيته وعن فكره ، ووجدانه ، وفلسفته ، ازاء الكون ، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة ، ان العمل الفنى ذاته هو الذى يشع هذه الفلسفة . لذلك فانه يمكن بيسر تبويب القطع الفنية حسب المدارس الفكرية الفلسفية التى تنتمى اليها كل قطعة ، مثل : الفلسفة المثالية ، والواقعية ، والطبيعية ، والسيريالية ، والتجريدية ، والتكعيبية ، والتأثيرية ، والتعبيرية ، والرومانتيكية ، وكل منها له معناه ، ومفاهيمه ، وتعريفاته ، وأسسه .

وبدون الخوض فى تفاصيل كثيرة ، فان الفلسفة وهى حب الحكمة واحكام المنطق ، تتفرع الى مدارس ومعسكرات منذ « أفلاطون » حتى وقتنا هذا . نسمع عن : المثالى ، والواقعى ، والطبيعى ، والبرجمسى ، والوجودى ، والماركسى ... الخ ، أسماء رنانة تقفز الى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعى بخاطره أسماء بعض الفلاسفة ، مثل : « أفلاطون » ، « وتوماس ألاكوينى » ، « وديكارت » ، « وشوپنهور » ، « وروسو » ، «و هيجل » ، « وسارتر » ، « وجون ديوى » ، « وسانتيانا » ، « وهويتهد » ، « وبرتراند راسل » ، وغيرهم .

وبدون الافاضة فى مناقشة ما يوجه اليه كل منهم ، يمكن القول بعامه أن لكل فيلسوف منهجه الفكرى فى التبصير بالعلاقات المختلفة التى يقوم عليها الكون . انه يوجه خلال تعميمات الى حكمة الوجود التى تربط الانسان بالخالق وبالخلق . وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصا على أن يرى فلسفته مطبقة فى كل ميدان ، لاسيما فى الفن ، وفى هذه الحالة يعتبر الفن مدخلا لتصوير الفلسفة ، أو تجسيدا لها . ان الفلسفة كى ترى وتتحقق ، تحتاج أن تلبس أثوابا من الفن ، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن ، كما يلتقى الفن بالفلسفة ، ويصعب فصلهما .

عندما كتب أفلاطون (٤٢٧ — ٣٤٠ ق . م) جمهوريته المشهورة ، عرج على الفن والفنانين ، ورأى أن أسس الفن من توافق وايقاع هى أسس الكون كله ، وأوصى بأن يربى الناشئة فى بيئة من صنع الفنانين الموهوبين ، لينشئوا تنشئة صحية منذ سنواتهم الأولى ، وسط مناظر وأنغام جميلة ، ويستقبلوا الحسن من كل شىء ، وبالتالى سيفيض الجمال على أعينهم وآذانهم من سيل الأعمال الصافية ، كالهواء العليل المنعش للصحة الذى يهب من مورد نقى ، فيجذب أرواحهم دون أن يشعروا ، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذى أنتجه العقل ، ويحببهم فيه (١) .

أفلاطون يرى من خلال فلسفته ، أن الناشىء الصالح هو الذى يترعرع فى جو الفن لينمو حسه وادراكه ، ويستجيب لكل شىء جميل بعقلية ناقدة مرهفة . واذا كان أفلاطون قد أدرك ذلك منذ أربع وعشرين قرنا ، فان الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن ، والحياة ، والفلسفة ، والأدب ، وسائر أنواع النشاط الانسانى .

---

(١) محمود البسيونى ، **اسس التربية الفنية** (ط ٤) القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٧٦ . ص ١٥٦ .

وها هو « چون ديوى » فى القرن العشرين يكتب عن «الخبرة» ، ويتبناها فلسفة له ويطبقها فى شتى الميادين ، ومن بينها ميدان الفن ، حتى ألف كتابه المشهور : « الفــن خبرة » ، وما قاله عن : التفــكير العــلمى ، والتعلم بالخبرة ، والنمو ، والديمقراطيــة ، والابداع ، والتطور ، يجد له صــدى واضحا فى الفن . والفن ليس قاصرا على التشكيل وحده ، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطاق الفن : كالأدب ، والشعر ، والقصة ، والفن التشكيلى بفروعه : التصوير ، والنحت ، والتصميم،والفنون الفرعية ، والعمارة ، والرقص ، والموسيقى . كل هذه تجمعها خصائص موحدة ، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة وتأثره بها وتأثيره فيها . والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ ، ويشــكل بقدر ما يستلهم ، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة ، فانه يحلل ماضــيه ليعى ما فيه من نتائج ، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر ، فكأنه يتعلم كيف يعمم ، والتعميم ثمرة النمو والتعلم ، واشارة واضحة للاســتفادة من الخبرات السابقــة ، ودليل على تغير الانسان كلية أثناء نموه ، كنتيجة لاكتساب الخبرات.

والبرجمسية بزعامة ديوى أدت الى التجريبية ، وهى مدخل واع لكثير من فنانى القرن العشرين الذين يحققون ابداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق ، فالتجريب أصبح طريق الابداع وكشف الجديد .

وبين مثالية أفلاطون وبرجمسية ديوى ، يتألق المذهب الطبيعى عند « روســو » . وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقى للمجتمع ، ظلم الاقطاع بقيمه الاخلاقية الزائفة ، فحينما كتب كتابه المشهور: «ايميل» تصور أنه يترعرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها ، بالاحتكاك المبــاشر بنباتاتها ، وحيــواناتها ، وصخورها ، ومنابعها . وجد أنه من الخير لا يميل لو أنه كان قد نشأ بعيدا عن هذا

المجتمع البرجوازى الاقطاعى الفاسد ، وبدأ من جديد يكون نفسه فى أحضان الطبيعة ليتوافق معها ، بعيدا عن الافتعال والزيف والنفاق الذى اتسم به المجتمع الفرنسى آنذاك .

ومهما قيل عن روسو وفلسفته ، فان منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين ، خاصة كلما ابتعد الانسان عن الطبيعة وغرق فى شكليات جوفاء من صنع الانسان . فمذهب « الطبيعة » يعنى عودة الانسان الى فطرته وارتباطه الفطرى بالبيئة . ولعل معنى هـذا المذهب فى الفـن (naturalism) يرجع الى حد كبير ، الى فلسفة روسو فى عشق الطبيعة ، والالتحام بها ، والتعلم المباشر منها . ومن المعروف فى الفن التشكيلى ، أن الطبيعيين لا يحرفون الطبيعة وانما يسجلونها كما هى ، فهم حريصـون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعـديل . الطبيعة فى نظرهم ــ دون عبث الانسان ، رائعة ، انها ثمرة الخالق الأعظم وتوضح نظمها معجزة الخلق .

وما أفلاطون بمثاليته ، وديوى ببرجمسيته ، وروسو بطبيعيته ، الا أمثلة قليلة من كثير ، تأخذ سبيلها فى الفكر ، ويتبعهـا كثير من المفكرين . ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نبعت من الفلسفة ، وجادت على الفن وأثرت فيه ، فلو تذكرنا كتابا يمكن تسميتهم بالالهاميين ، أمثال : «بنيدتو كروتشى» ، أو « هربرت ريد » ، أو «أمرسون» ، أو الجشتالتيين ، لوجدنا الى أى حد كان الالهام رائدهم ، وجوهر تفكيرهم وابداعهم ، ومنبت وجدانهم ، فقد خاضوه منبعا لفلسفتهم ، وعكسوه على ميدان الفن .

حتى « فرويد » بفلسـفته فى التحليـل النفسى ، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم ، وأنتجوا فى كنفها . وما السـيريالية

الا صدى حيا لفلسفة اللاشعور ، التى انعكست فنا فى أعمال «سلفادور دالى » ، « وماكس أرنست » ، « وباقل تشيليتشيف » ، وغيرهم .

أما « ماركس » ونظرياته الاقتصـــادية ، فأثرت بدورها على الفن ، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفـــكر ماركسى ، وصورت على الجدران،فى المصانع ، والمدارس ، والمكتبات ، وجهـــة نظر مركسسية ، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر ، أمثال : « دييجو رقييرا » ، « والفـــاروسيكيروس » ، « وجوزى كلمنت أوروسكو » .

والواضح أن الانسان حينما يتفلسف ، يبحث عن صدى ملموس لفلسفته ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته ، أو قالبا يعـــكس تفـــكيره ، أفضل من الفن المتعدد الجوانب ، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات .

وها هى صورة من إنتاج الفنان العالمى الراحل « بابلو بيكاسو » رقم (٦٩) ، تعكس فلسفتـــه التحريفية لمظهر الطبيعة ، بحثا عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقا . ان قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهـــدم والبناء ، وهى تعبير عن كيان امرأة داخل استوديو المصور ، والأشكال محطمة بطريقة تجمع بين التكعيبية ، والسيريالية . وتظهر بالتة الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر ، وهى ترمز للمكان على أنه مرسم الفنان . واللوحة لسيدة اسمها : « دوناسل ايفـــانو » رسمها بيكاســـو عام ١٩٣٩ . ومن الناحية الفلسفية ، فان الصورة امتداد للمذهب التجريبى ، والشكل حصيلة للتجربة والمعاناة والأعصـــاب المتـــوترة ، بحثا عن العلاقات . فهذا العمل الفنى بحق فلسفة فى حيز التجريب ، ويحقق تزاوج الفلسفة بالفن فى قالب ملموس .

٤٣ ــ الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الانسانية ، ويفضح مكنوناتها ، ويكشف عن خباياها ، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الانسان بكل مقوماتها : المستور منها والظاهر ، اللاشعورى والشعورى ، المبهم والواضح ، الماضى والحاضر . لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى ، حيث كشفوا من خلال هذ التحليل أبعادا جديدة ، أضفت تفسيرات وايضاحات عن طبيعة شخصية الفنان ، وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سببا فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله . وسواء جاوز التحليل الصدق أو جانبه ، فأنه مدخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص ، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان ، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية .

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد ، تحليل «فرويد» لشخصية « ليوناردو دافنشى » من خلال لوحته المشهورة «الموناليزا» شكل رقم (٧٠) ، وغيرها من أعماله المميزة . وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها ليوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مادوناته ، انما لها رباط بنوع من اللذة الحسية التى أفصح عنها الفنان فى حلم ، مضمونه أن طائرا هفهف بريشه فوق شفتيه وأحس بنشوة ، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخوصه . وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن « برناردينو لوينى » ــ وكان تلميذا مقربا لليوناردو ، لم يستطيع ــ مع ما امتاز به من مهارات فنية ، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها ليوناردو . فأعمال لوينى التى يكاد يخطؤها المتفرج على أنها من انتاج أستاذه ، تخلو من هذا العامل

المميز ، الذى أعطى لأعمال ليوناردو طابعا فريدا ، وروحا خاصة .
وسواء صدقنا فرويد فى مدخله ، من عزو هذا التميز الجنسية مثلية تسامت ، أو لم نصدقه ، فان العبقرية تكشف عن شىء أكبر من أن يقاس بأية معايير عادية . ومع ذلك ففى مدخل فرويد أبعاد جديدة تثبت بحق أن كيان الانسان ، ونشأته ، وتاريخه ، واحتكاكه ببيئته ، وتفاعله معها ، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما ـ انما تمثل ركنا هاما مؤثرا ، فى اعطاء التعبير الفنى كيانه ، بل ولها دورها العميق فى تشكيل الشخصية الفنية .

لقد ظهرت بعد ذلك أبحاث متنوعة (١) حول شخصيات العديد من الفنانين : منهم : بيكاسو ، وڤان جوخ ، ومارك شجال ، وغيرهم . وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة ، وتحصرها ، لدى كل فنان من المذكورين ، وقد كانت سببا من الأسباب الهامة فى انتقاء موضوعه ، وبلورته بالصورة التى انتهى اليها . وينتقى المحلل الأسباب من النتائج التى يحققها الفنان ، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة صلته بوالديه وبأسرته ، ثم يستدعى عوامل الفشل والنجاح ، ويربطها باللحظات التى تتضح فيها شخصية الفنان وتتألق ، وتصبح محملة بكل هذا الماضى ، الملىء بالأفراح أو المآسى ، باللذة أو العذاب ، بالحب أو البغض .

حينما جاء بيكاسو وهو فى العشرينات تقريبا الى باريس ، وأقام أول معرض له ، هاجمه النقاد بأنه مقلد ، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جادا عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التى كانت شائعة حينئذ ، وبذل فى ذلك جهدا مضنيا ، حتى أن قلقه الشديد لم يثبته على حالة واحدة ، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثا عن وضع آخر أقدر منه ، وانتقل من الفترة الزرقاء ، الى الحمراء ، الى

(١) محمود البسيونى ، **التربية الفنية والتحليل النفسي** ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

التكعيبية ، ثم الى السيريالية والتجريدية ، فى دوامة مستمرة . وكل ذلك يعزوه التحليل الفنسى الى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الاحساس بالفشل ، والرغبة المستمرة فى الاحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التى تفسر على أنها تشير الى علاقته بوالده ، وبوطنه الذى كان يحس أنه منفى منه .

أما ڤان جوخ فمدخله مختلف . ان حياته التى أمضاها باحثا عن الحب ، ولفظته النساء ، فمرة حرق جلد يده على لهب شمعة ، ومرة أخرى قطع أذنه وأهداها لعشيقته التى كانت تتهكم عليه ، كل ذلك ليثبت صدق سريرته ، التى لم تكن تلق ممن حوله ما يناسبها من رد فعل . لذلك كانت حياته أقرب الى الانعزال ، فقد أحس بلفظ المجتمع له ، وبفشله فى الحب ، وانعكس كل هذا فى لوحاته وبتعبير قوى صارخ ، حتى أن بعض النقاد كان يصفه بأنه يرسم بدمه ،وخبطات فرشته المتلاحقة انما كانت دلالة على ما يستعر فى نفسه من حرارة ، وعصبية . رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق ، ورسم الزوارق على الشاطىء ولا توجد حولها حياة لبشر ، حتى فى بعض مزارعه وسماواته وسحبه ، لم يكن يظهر العنصر الانسانى فيها ، فقحولتها انما هى بمثابة رمز لعزلته ، وهروب الناس من حوله ، ونعته بالجنون . فالتصوير بالنسبة لڤان جوخ ، يعتبر تعويضا لكل الحب الذى يفتقده ، ولاضطهاد الناس له .

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر . لقد كان يعيش فى قرية « ويتبسك » فى روسيا قبل أن يغادرها الى أوروبا ، وفى نشأته فى هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها ، والحمار ، والمعبد اليهودى ، « والرابای » ، وقيل انه تزوج زيجة مفرحة ، لذلك كان يصور فتاة أحلامه فى أوضاع حالمة تمثل سعادته الزوجية ، فترة

يرسمها خلفه متشبثة به فوق حصان خيالى يطير فى السـماء ، بأعين واسعه ، وذيل يسترسل مع حركتهما ، وتارة أخرى يرسمها تأتى اليه من سقف الحجرة لتطفىء معه شمعة عيد ميلاده . كذلك الألوان التى عبر عنها كانت حالمة ، وتركيب الصورة ملىء بالرموز التى تبين مجالات مختلـفة جمعهـا فى صورة واحـدة . ويتضح من ذلك أن الرموز التى يصنعها الفنان بقصد أو بغير قصد ، انما لها دلالات راسـخة فى كيانه ، سواء وعى بذلك أم لم يع . واذا كان التحليل النفسى قد أدى وظيفة للفن والفنانين ــ والتشكيليين منهم بوجه خاص ، فذلك فى أنه استطاع أن يتبع الرموز ، ويكشف عن مضـامينها ، ويترجم ذلك فى تفسيرات ذات لون خاص ، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاد جديدة فى الأعمال الفنية .

ان قراءة الأعمال الفنية ، وتحليلها ، وتفسيرها ، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره ، انما تدين للتحليل النفسى بالشىء الكثير ، وأصبح من الضرورى لرجال الفن ، ونقاده ، ومعلميه ، أن يستوعبوا دروسا من التحليل النفسى لخدمة أهدافهم الفنية .

٤٤ ـ الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ فى القرن العشرين ، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التى تمكن الانسان من أداء حاجاته فى أقل وقت ممكن ، وبأيسر التكاليف وقد توفر أمام سيدة البيت : الثلاجات بأنواعها ، والغسالات الكهربائية ، والسخانات ، والأفران ، والمكانس ، مما أصبح يقتصد فى اليد العاملة ، وينتقص من وقت العمل ، ويزيد من وقت الراحة . وكلما زاد وقت الراحة ، زادت معه مشكلات من نوع جديد ، لم يعهدها المجتمع من قبل، فأين تمضى ساعات الفراغ الكثيرة ؟ وفى أى الأنشطة ؟ وكيف يتحول الفراغ الى ثمرة ايجابية ، بدلا من السلبيات المعوقة للمجتمع ، والمحطمة لأخلاقياته ؟

ان الفراغ يمكن أن يتحول الى سلبيات مدمرة ، كما يشاهد فى بعض البلدان الأجنبية ، حيث يتجه بعض الشباب الى التسكع فى الشوارع ، وارتياد المقاهى ، والسهر فى نوادى اللهو الليلية المنحرفة ، يشتهون المخدرات وينغمسون فى كل أوجه الرذيلة .

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميول ايجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء . والفن التشكيلى من المجالات الحية التى تغذى الشباب ، وتنمى ميولهم ، فى وقت الفراغ . وقد ظهرت أسماء فنانين تشكيليين برزوا الى مستوى مرموق ، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم فى هذا الاتجاه ، بينهم الفنان « محمود سعيد » أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفن التشكيلى ، وكان من رجال القضاء ، وكانت شهرته فى فنه أكثر منها فى وظيفته ، وكثيرون غيره اشتهروا فى ميادين : الأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها ، وانما لاستثمارهم ميلا فى وقت فراغهم ، وتنمية هوايتهم الى الذروة . ومن الأمثلة الواضحة : «توفيق الحكيم»

الذى بدأ نائبا فى الأرياف ، ولكن خيـاله حوله الى أديب مرموق .
« ويوسف ادريس » كان طبيبا لكنه نما فى اتجاهه الأدبى،والقصصى، لدرجة طغت على تخصصه فى الطب . « وعلى الكسار » كان أميا ومع ذلك نما هوايته فى التمثيل الكوميدى فى مطلع هذا القرن ، وكانت له فرقته المشهورة وشخصيته المميزة . ويقال أن الذى كتب : « أليس فى بلاد العجائب » كان أستاذا للرياضة باحـدى الجامعات الانجليزية ، وكتبها فى وقت فراغه .

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعـائد كبير على صـاحبه ، وعلى المجتمع الذى يعيش فيه . والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشقها الناس، ولابد أن تنمو لديهم كهواية ، دون الالتزام بالشكليات . فكلما كان هناك شغف وحب فيما يزاوله الانسان ، أداه بروية وبمعنى ، وتجشم فيه الصعاب والمخاطر ، وتحمل نتائجه ، لا لشىء الا لأنه يشبع عنـده ميلا قويا ، يحقق ذاته من خلاله .

والفن التشكيلى من المجالات التى يستثمر فيها الانسـان وقت فراغه . ألم يكن « تشرشل » ذلك السياسى الداهية ، يرسم فى وقت فراغه ، وقال : « انى أعتبر اليوم يمضى فى سـقم ما لم أنتج فيـه صورتين » (١) . وفى أثناء مزاولة الفن التشكيلى يتعلم الانسان أشياء كثيرة يصعب حصرها ، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء ، ويأخذ وقته فى معايشتها ، وتفحصها ، وفهم جمالهـا وطابعها المميز ، يدرك قدرة الخالق فى خلقه ، ويعرف كم هو ضعيف ازاء هذه المخلوقات التى أحسن الله ابداعها ، فصورها خير تصوير . أليس هو القائل جل جلاله: « لقد خلقنا الانسان فى أحسن تقويم » (٢) . وقال سبحانه : «وصوركم فأحسن صـوركم » (٣) أنظر ألوان البشر ، وملامحهم ، وسـحنهم ،

---

(١) محمود البسيونى ، **ميادين التربية الفنية** ، القاهـرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ص ٣ .
(٢) **القرآن** : سورة التين ، آية ٤ .
(٣) **القرآن** : سورة غافر ، آية ٦٤ .

وتلك الأشجار ، والأزهار ، والنباتات الغريبة . تأمل تلك الحيوانات، والحشرات ، والزواحف ، والأسماك ، التى ترتبط ببيئاتها فى الألوان، والأشكال ، والملامح . ان الهاوى للفن التشكيلى يقول بقلمه أو فرشته ، الشيء الكثير ، بلغة بليغة ، تغنيه عن الكتابة والكلام .

تأمل على سبيل المثال : لوحة من انتاج الفنان الاسبانى «فرانشسكو دى جويا» فى حلبة لمصارعة الثيران شكل (٧١) . ان المنظر ملىء بالملاحظات السريعة التى سجلها جويا بطريقة خاطفة . أنظر مثلا مجموعة الثيران فى وسط اللوحة ، بحركاتهم ، واندفاعاتهم، واتجاهاتهم نحو الجمهور ، فى وضع مخيف ، بينما يداس أحد الأشخاص تحت الأرجل الخلفية للثور الهائج فى الوسط . تأمل أيضا المصارعة الأمامية التى يختلط فيها الجرحى بالمصارع ، وبالثور، فى حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة ، حول حلبة الصراع ، انها نظرات شاخصة ، فاحصة ، متأملة ، وبحركات تلعب فيها الأجسام أدوارها التعبيرية فى انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة .

ان الفن التشكيلى هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره ، وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله ، فلنساعد الناشئة أن يكونوا ميلا نحوه ، لعل فى ذلك غذاء روحيا ، يرفع معنويات الفراغ ، ويكسبهم السعادة .

٤٥ ــ الفن والصناعة

يرتبط الفن فى القرن العشرين بكل مظاهر الحياة ، كما يرتبط على وجه أخص بعالم الصناعة اذ يتميز في هذا القرن ، بتكنولوجيته المتقدمة ، واختراعاته المتلاحقة ، فما يمر يوم الا وتسجل فيه براءة اختراع هنا أو هناك ، يلعب دورا فى تقدم المدنية . وكل هذه الاختراعات ــ وان بدت فى أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة ، الا أنها سرعان ما تتطلب كيانا مجسما لتخرج به الى الناس ، حيث يكون الاختراع فى متناول أيديهم ، وفى خدمتهم . فهى تتطلب ثوبا تتدثر به ، يبهج النظر ، ويسر الخاطر ، ويمتع النفس ، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا ، ويخرج هذا العلم فى نوع من التزاوج مع الفن ، حيث تتدثر بالثوب الجمالى الملائم . ويستخدم الانسان الحديث : الثلاجة ، والمكواة ، والبوتاجاز ، والراديو ، والتليفزيون ، والسيارة،والقطار ، والطائرة ، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالا يتداولها الناس لها سحنها ، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة ، وكيانه التجريدى الفريد .

فهذه المكواة لها قاعدة مثلثة تقريبا ، وتنتهى مقدمتها بقوسين يلتقيان لاغلاق المثلث . وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة ، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أدق تفاصيل الملابس ، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر . وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة ، عالميا ومحليا ، فكل شركة تخترعه وتصوره ، ويتداوله الناس . واللغة التى بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية ، لها جمالها الهندسى التجريدى الذى يتوافر فى شتى السلع التكنولوجية الحديثة ، التى أساسها النظام الهندسى ، وحساب التجسيمات بلغة متوازى المستطيلات ، أو الكرة ، أو

المخروط ، أو المكعب ، ويتعامل معها كل فرد على اعتبـارا أنهـا من نتاج الآلة التى سـخرها الانسـان لخـدمته ، وأبدع من خـلالها باستخدام الأشكال الهندسية الملائمة . ولذلك أصبح للفن التطبيقى فى القرن العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيـا والاختراعات اليومية ، التى توظف لتيسير خدمة الانسان ورفاهيته . والفلسـفة التى تقوم عليها تلك السلع ، هى اعطاء الكثير مقابل القليل من المال، وهو مبدأ مطبق فى المنتجات الصناعيـة الأمريكية الحـديثة ، حيث التنافس بين الشركات فى انتاج السلعة الواحـدة ، وهـذا التنافس يؤدى الى زيادة الجودة فى السلعة المنتجة ، ويؤدى الى رخص ثمنها نتيجة المضاربة . ومن بين أوجه المضاربة ، جمـال الشـكل المرتبط بوظيفـة السلعـة المنتجـة ، فأنت لا تقبـل على شراء سيـارة اذا كانت قبيحة المنظر ، ويغريك اقتناؤها اذا كان بها من التنسـيق فى أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك ، ويريح نظرك . لذلك لو تأملنا شكل السيارة فى العشرينات ، لوجدناها أشـبه « بالحنطور » الذى أضيف له موتور ليحركه بدلا من الحصان ، لكن بتوالى الى الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجيا وفنيا ، فبدلا من « المنافيلا » التى تدار باليد لادارة الموتور ، أصبح يكتفى بزرار واحد ، أو بادارة مفتاح ، ليدور الموتور .

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسيابا . ومن الداخـل يلاحظ شكل « التابلوه » موزعا فيه الدوائر والمستطيلات التى تحوى بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة ، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعى الحـديث . ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيـارة ، وامكانية تحريكها وثنيها وتحويلهـا الى ما يشـبه السرير ، راحة للانسان . كل هذه الخصائص : شكلا ، وحجما ، ولونا ، وتناسقا ، ووظيفة ، أثر على شكل السيارة فى عمومه ، وأصبح كيانها عام ١٩٧٨

يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠ . وبمتحف العلوم بلنـدن تعرض نماذج لتطور السيارات ، تبين الى أى حد استطاع الانسان أن يوائم تدريجيا بين التكنولوجيا ، والشكل الوظيفى الجمالى ، حتى أصبح هنـاك بحق ما يسمى « فن صناعى » وفنانون للصناعة ، كل مهمتهم تشكيل القـالب الصناعى وتحويله الى كيـان محسـوس من ناحية علاقاته الهندسية ، وتفاصيله ، بعضها ببعض ، كى يريح النظر ، ويسر الخاطر ، ويؤدى الوظيفة بنجاح ويسر — راجع الشكلين (٧٢) ، (٧٣) .

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا الى مثل آخر له أهميـة خاصة عند الانسان ، وهو المسكن ، لتبينا الى أى حد نجح الانسان فى أن يختصر (الدندشة والزرقشة) من اطار العمارة الحديثة ، ويحولها الى أسطح رأسية وأفقية لا تضاريس فيها أو طفيليات ، ويقسـمها من الداخل تقسيمات مبسـطة مرتبطة بدورات الميـاه ، وبالشرفات ، والمطابخ ، بسقوف منخفضة ، فقد تخلصت العمـارة المعـاصرة من الارتفاعات المـكلفة والزخارف ، والمنمنمات المثيرة ، واقتصرت على ما يؤدى الوظيفة بيسر . فانسان القرن العشرين لم يعد يحتاج لـكل هذه السفسطة ، أصبح الآن يحتاج لجدران ملساء ذات لون واحد ، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم ، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة . فقديما كانت العروسة تشترى الجهاز على طراز معين ، ومكون من عديد من القطع ، لا تجد المكان الفسيح الملائم لوضعها فيه ، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا يسهل السير بين الأثاث ، أو يسهل حتى التنظيف . وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم الا عنـد حضور الضيوف ، فكأن التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائيـة تتحقق ارضاء لنزوات الغير وحبا للظهور ، ولكى تقول كل سـيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها ، وعندها .. !

ان التطور السريع غير هذا المنهج ، فسيدة البيت أصبحت من العاملات ويهمها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة : هى ، وزوجها ، واولادها ، وضيوفها ، فهى تضع ما قل ودل،وتحترم الفراغ، لانه المتنفس لها فى المنزل الذى يساعد كل فرد ـ وخاصة الأطفال ، على الحركه واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم . لذلك فان الأفكار القديمة عن الشقة أو السكن ، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات العصر وحاجياته ، وفما فن للاثاث يتمشى مع أشكال : البوتاجاز ، والثلاجة ، وأحواض الغسيل ، والدواليب ، بحيث أن المنزل ممكن أن يكون فى عمومه هندسيا صرفا ، بدون حليات اضافية .

وليس من الحكمة ـ والعهد التكنولوجى الذى نعيش فيه آخذ فى التطور والتقدم ـ أن نفكر فى الحياة وفى الفن ، بأسلوب بدائى ساذج ، برجوازى ، طبقى ، مقلد . انه من الطبيعى أن يكيف الانسان نفسه لبيئة القرن العشرين ، بميكناتها ، وأشكالها الصناعية الوليدة .

والشكل (٧٣) أكثر من منظر أمامى للسيارة ، ويمكن ادراك نجاح الفنان فى التقسيم الهندسى للاشكال . لاحظ مقدمة السيارة وكيف قسم الوسط الى خطوط رأسية وأفقية متوازية ، تحصر فراغات ايقاعية لها قيمتها فى اعطاء السيارة سحنتها ، وساعد على ذلك شكل فوانيس الانارة والزجاج الأمامى والخلفى . والسيارة ككل بناء تشكيلى وظيفى من ابداع الصناعة الحديثة .

وفى الشكل (٧٤) آلة حفر وحمل الأتربة وهى ذات كيان مميز، لعب الخيال الفنى دوره فى تشكيلها ، وهى بلغة الفن ، قطعة نحت متحركة ، يمكن أن ترتبط الى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدر . أنظر ضخامة العجل ، والشكل العلوى لصحن الحفر ذاته ، ألا تحمل هذه الآلة جمالا تعبيريا فنيا ؟

ثم تأمل الساعات الموضحة فى رقمى (٧٥) ، (٧٦)ــ كل سطح ميناء صمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة ، والشكل يتحرك حول الدائرة لكنه يصل أحيانا الى بيضاوى محكم وأحيانا أخرى الى مســـدس ، لكن فى كل حالة هناك تفاصيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح أضف الى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة . هذه أمثلة واضحة لتطور الفن الصناعى واستفادته من العقل الفنى الحديث .

حتى فى الأقلام الأبنوس شـــكل (٧٧) حيث ترى المـــلامس والنسب ، وفى شكل الكاميرا (٧٨) حيث تظهر التركيبـــات للمفـــاتيح والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا ــ كلها صممت بالعقل المتأثر بدور الفن فى الصناعة ، والذى استمد وحيه من تجارب الفن فى القرن العشرين .

ان الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة ، أو صنعتها يد الانسان تأثرت أيما تأثر بالفن التشكيلى ، بل كانت ومازالت ، تطبيقا حيـــا متطورا لنظرياته ، تخدم الحاجات الانسانية اليومية ، بذوق وجمال وحس ، أضفى بهجة وسعادة على الحياة فى القرن العشرين ، وســـاعد على ايجاد مدنية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة .

٤٦ ــ الفن والطبيعــة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالانسان ــ هل يدركه ، ويحسه ، ويتذوقه ؟ لقد نبهنا القرآن فى آيات كريمـة عزيزة ، بأن الله وهبنـا السمع ، والبصر ، فهل استخدمناهما وأدركنا عن طريقهما قدرته فى كل شىء ؟ ان تنبيهه حق اذ يقول : « والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئا ، وجعل لكم السمع ، والأبصار ، والأفئدة ، لعلكم تشكرون [1] » . وفى آية أخرى يذكر الله البشر قائلا : « وهو الذى أنشأ لكم السمع ، والأبصار ، والأفئدة ، قليلا ما تشكرون [2] . اذ أنهم فى غفلة من ادراك تلك النعمة التى أسبغها الله عليهم . ثم يقـول جل شأنه : « انا خلقنا الانسان من نطفة أمشــاج نبتليه ، فجعلنـاه سميعا بصيرا [3] » . فالسمع ، والبصر ، من نعم الله على الانسان ، من خلالهما يعلم بعد أن كان يجهل ، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر بليد الاحساس . وتلك الحواس : السمع ، والابصار ، والأفئدة ، هى التى يتجاوب فيها مع الطبيعة ، فبفضلها يدرك ويحس باعجاز الخالق ، ويستحى حين ينظر معترفا بآيات الله جل شأنه ، وبفضله على عباده .

يأتى الطفل الى هذا العالم ولا يدرى من شأنه شيئا ، وقد زود بتلك الحواس ، ان اسـتغلها ونمت ، رأى الكون حوله ، بقـدر نمو هذه الحواس ونضجها . ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون ، لذلك نبهنا الخالق الى رؤية اعجازه فى كل ما حولنا من مخلوقات ، وكائنات . وهناك آيات كثيرة تدعو الانسان الى اسـتخدام عينيه ، تدعوه أن يرى فتلفت نظره قائلة : « ألم تر » ، « أفرأيت » ، « قل أرأيتم » ، « أو لم يروا » ، « لقد أريناه آياتنا » ، قل سـيروا فى

(١) **القرآن** ، سورة النحل ، آية ٧٨ .
(٢) **القرآن** ، سورة المؤمنون ، آية ٧٨ .
(٣) **القرآن** ، سورة الانسان ، آية ٢ .

الأرض فانظـــروا » ، « ان في ذلك لعبرة لأولى الأبصـــار » ، « أفلا تبصرون » ، « أبصر فسوف يبصرون » . وكل هذه التوجيهات تذكرة للانسان أن يعي هذا الكون حيث وراءه خالق جـل شـأنه ، أحكم خلقه ، وأبدع نظامه : في الأرض ، وفي البحر ، وفي السماء .

« والطبيعة » كلمة تعني كل ما خلقه الله ولم تعبث به يد الانسان والانسان نفسه ، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى : « لقد خلقنا الانسان في أحسن تقويم[1] » . وفي موضوع آخر : « في أي صورة ما شاء ركبك[2] » ، ففي تأمل الطبيعة ، انما هو تبصر في قدرة الخالق ، سواء ما كان ينظر اليه المتـأمل حبـة رمل أو جرثومة ، لا ترى الا بالميكروسكوب ، أو كائنات في الأرض أو البحر أو السماء . والناس يختلفون حين يرون الطبيعة ، فالفنان يراها بمنظار عير العالم ، وهذا وذاك يرونها بعينين تختلفان عن أعين : التاجر ، أو الفوتوغرافي ، أو الفلاح ، أو الطفل . وما يعنينا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة ، ومدى اختلافها عن نظرة هؤلاء جميعا .

لابد أن نسلم بأن النظرة الى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذى ينظر ، وتتحكم في ذلك عاداته السابقة . وهناك عادات جمالية ، وأخرى غير جمالية ، فالشخص العادي قد ينظر الى الطبيعة — الى شجرة مثلا — على أنها جسم يظله ، أو يستريح أسفله ، وقد ينظر الى جذعها على أنه مصدر للخشب ، وثمارها على أنها ثروة تدر عليه عائدا من المال وتسمنه من جوع . وهذه النظرات تتسم بالنفع ، ولا تغشـاها نظرة الفنان الجمالية التي ترى في الشجرة شيئا مختلفا تماما عن كل النظرات السابقة .

(١) **القرآن** ، سورة التين ، آية ٤ .
(٢) **القرآن** ، سورة الانفطار ، آية ٨ .

٧- النظرة الجمالية الى الطبيعة ، هي نظرة الفن والفنانين على اختلاف مشاربهم ، ومناهجهم ، سواء في ذلك : الفن التشكيلي ، أو الشعر ، أو الأدب ، أو الموسيقى ، أو الرقص . ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام في الطبيعة ، ويكشفه للناس ، أو للجمهور ، الذي بدوره ، وبمعونة الفنانين ، يبدأ يحسه ، ويتعايش معه ، فترتقي روحه بارتقاء نظرته ، وتعمق إدراكه .

على أن الفنان التشكيلي لا ينظر الى الطبيعة ، لينقلها أو يحاكيها فهذه في الحقيقة مهمة الكاميرا ، أو المسجل أو الجرامافون ، وما يحدث هو عملية التقاط آلى للصورة ، أو الصوت ، ولا دخل لحس الفنان في ذلك ، وان كانت قد دخلت في استخدام هذه الأجهزة عمليا الاختيار ، والتحكم ، لكن ليس بالقدر الذي يجد الفنان فيه حريته ، ليكتشف ، ويصوغ ، ويعبر ، فينقل المشاعر لغيره من البشر ليحسوا بها .

والفنان بتجربته المميزة ، على درجة أعلى من الشخص العادي في الرؤية البصرية ، فهو يرى فيدرك العلاقات ، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها ، وبجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأى وأحس . فهو اذا يقوم بعمليتين : يتأثر ، ويؤثر - يتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التي لاحدود لها والتي تزخر بها الطبيعة ، من : ألوان ، وأشكال وحركات ، وتنسيقات ، وايقاعات ، في تأثره ينفعل ، ويهتز ، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس ، وعما أثاره ، فيعكسه بخامات : الألوان ، أو الطلاء ، أو الطينات ، أو الأحجار ، أو الأنسجة ، أو شتى الخامات التشكيلية ، أو الألفاظ والمعاني الشعرية والأدبية ، ان كانت أداته الكتابة ، أو بالانغام ، أن كانت لغته الرقص .

وفي اطار التعبير عما تثيره الطبيعة في نفسية الفنان ، انقسم

الفنانون : مذاهب ، ومدارس ، واتجاهات ، وكان لكل مدخله فى التعبير . فهناك : الطبيعى ، والواقعى ، والمثالى ، والرمزى ، والتجريدى، وهناك التأثيرى ، والرومانتيكى والتكعيبى واللاموضوعى ، هناك النظرة الواحدة ، والنظرات المتعددة فى صيغة واحدة . هناك البصرى الذى يستجيب بعينه ، والملمسى الذى يستجيب بجسده واحشائه . وهناك المحلل التشريحى الذى يشبه أشعة اكس ، الذى يرى ما بداخل الظاهر . هناك الذى يقيدنا بحرفيه ما نرى ، ومن يأخذنا بخياله فيحلق بين السماء والأرض ، ويضيف الى كائناته الأشياء التى لا نبصرها ، ولكن نسمع عنها .

رؤية الطبيعة اذا عند الفنان ، ركن من أركان عمليته الابداعية ، وتتحقق من خلالها أسس تلك العملية . لذلك فان صلة الفن بالطبيعية ، صلة اكتشاف ، وتسامى ، وتبصر ، فيما لا يمكن ادراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم، ومذاهبهم شكل (٧٩). والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين ، معناها أنها لابد أن تتغلغل فى جوانحهم ، وتمر فى أجهزتهم الهضمية ، ودوراتهم الدموية ، وتمس كل خلايا أمخاخهم، لتخرج من جديد منعكسة فى الأعمال الفنية التى تحسسنا فى النهاية شيئا من قدرة الخالق ، وتقربنا اليه ، فهو المبدع الأول ، الذى تتبين شيئا يسيرا من أسراره العميقة ، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها . وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال ، والاحساس بها ، ازداد ادركنا لعظمة الخالق الأكبر ثراء ، وازددنا ضعفا أمام فهم قدرته ، وهل بغير الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الادراك ؟ «ما ترى فى خلق الرحمن من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور، ثم ارجع البصر كرتين ، ينقلب اليك البصر خاسئا وهو حسير » [1].

(١) القرآن ، سورة الملك ، آية ٣ ، ٤ .

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول ، منها أن الرائى لا يملى ارادته على ما يرى ، وانما يكون متفتحا ليستقبل ويكشف عما عساه أن يراه ، فبقدر تفتحه بقدر ما يكتسب من خبرة ، ويدرك أبعاد النظام الذى يراه . وحينما تنتقل الزهرة من مجرد اسم لها ، الى حقيقة فنية تركيبية ، من : خطوط ، ومساحات ، وملامس ، وأشكال ، وألوان ، ووحدة لتميزها ــ بقدر ما تتعمق النظرة ، ويفهم مغزى الطبيعة ، وبقدر ما يدركه من انسجام وايقاع فى نظام الزهرة ، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها . وتزداد هذه الحقيقة كشفا ، مع كل لمسة تفصح عن المعنى الفنى المتضمن فى طيات التعبير ، الذى كانت الطبيعة الملهم الأول له .

٤٧ ــ الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يظن البعض أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق الصدفة ولا دخل للعقل أو التحكم أو الوعي في انتاجه ، ويعتقد البعض الآخر أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبثق بتمامه ، لو أغمض الفنان عينيه وترجم احساساته الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية . ويبدو التساؤل : هل يبقى لعيني الفنان دور في العملية الفنية إذا أغمضهما عن رؤية الحقيقة البصرية ؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر ؟ كيف يمكن اذا أهملت الملاحظة البصرية ، أن يتحقق فن تشكيلي على مستوى رفيع ، واذا لم يكترث بالعلم أو المعرفة وليدة الملاحظة ، فهل ينتج فن ذكي ؟

كان الفنان التشكيلي يلاحظ منذ أقدم العصور ، وان اختلف فيما يلاحظه من عصر الى آخر ، فعمله الفني لم يخل من الملاحظة ، والمقصود بالملاحظة : قدرة الفنان على النظر والرؤية ، وادراك العلاقات واستلهام الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة ، وترجمتها بحس ، وبذوق ، بحيث تنم عن هذه الخصائص ، وتستثير نظر المشاهدين نحوها ، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها ، ويستمتعون بها ، ويضيفون رصيدا من الخبرة الجمالية الى رصيدهم الأصلي . وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات فيما يتخذونه من مداخل في ملاحظاتهم ، وهذا الاختلاف ينتهي بهم الى مدارس متنوعة ، وطرز مختلفة ، واتجاهات بارزة ، عبر تاريخ الفن الطويل المليء بالعصور ، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر في هذا المضمون .

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحث ، والتحليل لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلي في هذا العصر ، وتتخير

لذلك الحفر الغائر للبؤة أصيبت بحراب فى جسدها ، فأخذت تزحف وتتأوه من شدة ما أصابها . أين دور الملاحظة فى العملية الفنيــة ، فى التعبير عن هذه اللبؤة المتألمة ؟

إن الفنان الذي حفر هذه اللبؤة ، لابد وأن يكون قد عاش فى حلبة الصيد ، ورأى بعينيه الدراما التى تحدث بين صراع الهجــوم والإندفاع الذي يشتعل بين السباع ، والملك الذى يصطادها . وهذا المنظر جزء من مناظر متعددة يقوم فيها « بانيبال » باصطياد السباع ، مترجلا تارة ، وممتطيا جــواده تارة أخري ، وهو مســلح بالدروع ، والأسهم ، وحوله مجموعة من حراسه ومساعديه ، بينما السباع تقفز بعلوها لتنال منه ، فتصاب بالأسهم فى أفواهها وأجسادها ، فتتلوى وتنهار فى صراع بين الألم والهجوم ، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطاني بلندن ، وتحتل ركنا هاما فيه .

وتلك اللبؤة المعروضة هنا ، واحــدة من تلك التعبيرات ، وهى تحوي ملاحظات دقيقة ــ شكل رقم (٨٠) . أنظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبؤة الذي يبدأ من أنفها مارا بالرأس ، ثم يرتفــع قليــلا فوق الساق الإمامية ، ويتجه الخط الى الميل حتى مستوى الأرض ، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين ، اللتين فقدتا المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الامامتيان فى زحف متهالك ، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الســاق الأمامية ، بينما السهمان الآخران فى الجسم ، من أسفل ، أما الفم ففـــاغر متألم ، والمخالب منقبضة بعصبية تئن من الاصابات . وهكذا ســجل الفن الآشــورى لحظات الألم والقسوة المنعكسة ، لتعطى للقارىء فكرة الى أى حــد كان الفنان فى هذا العصر يلاحظ ما حوله وما يحسه بعمق ، ويترجمة بأزاميله وأدواته التشكيلية .

ان منظر هذه اللبؤة يعبر عن المأساة بكل معانيهـا ، انها مثـل الصراع القوى بين = الهجوم والتخاذل ، بين الاندفاع والتصادم ، بين الوحشية والانهيار ، ولو أن المنظر يسجل قـدرة الانسـان على السيطرة على الحيوان المفترس ، الا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الانسان ذاته الـذى يجنب نفسـه الشر ويسيطر عليه • والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم ، وتركيبه ، وعضلاته ، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شىء الا أحسه وترجمه بهذا الاحساس المأسوى ، الذى يثير الألم عند كل مشاهديه •

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلى ، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال ، بين طفل نبيه لأنه ملأ رسومه بملاحظاته القيمة التى تدل على تفرس واستيعاب ، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة ، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب ، والحمار ، والحصان ، والفيل ، يرسمهـا جميعهـا كما لو كانت شيئا واحدا ، مسـتطيلا تحتـه أربعة خطوط تعنى الارجل ، واضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس ، لكن الطفل الاكثر نباهة ، يلاحظ ، ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض ، ويثبت هذه الفروق فى رسومه ، وانما تجده كلما ازداد نباهة ، يصـل الى ادراك خصائص حيوان واحد ، بتنوعاته وفروقه المختلفة ، ولذلك قد يفرق بين قطة سوداء ، وأخرى بيضاء ، أوزيتونية منقطـة ، أو ذات رأس أشبـه برأس النمر ، أو ذيل مسترسل سـميك ، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن ، ذات العيون العسلية القاتمة •

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلى ، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير الى رسم علمى ، أو رسم وصفى ، وهنا يظهـر الاختـلاف الحتمى بين ملاحظة وأخرى • ففى العلمية يكون الرائى مدققا ليخرج بصورة مطابقة أمينة

هو يحاول أن يخرج نفسه باحساساته وآرائه الشخصية ، من عمليـة الوصف التابع من الملاحظة ، بمعنى أصـح ، انـه يصل الى الملاحظة التى يتفق معه فيها سائر العلماء فى أى مكان فى العالم ، أى أنها ملاحظة موضوعية ، ، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى ، لأنها تدرك من خلال أثرها على احساسا تالشخص الرائى ، ولكى يترجم هـذه الملاحظة لابد له من عملية التحريف ، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضـا ، ومعنـاه أنه يغالى فى : الاطالة أو القصر فى البروز أو الانخفاض ، فى الاضافة أو الحذف ، ليظهر المعنى الجمالى الذى كان له وقعة على الاحساس ، وعلى درجة الاثارة والاعجـاب التى حركت الفنان ، ليخوض التجربة ، ويعبر عنها •

لذلك لو رجعنا للحفر الموضح للبؤة الآشورية ، يمكن ادراك الملاحظات الفنية التى تعتبر من النوع الثـانى الذى وصف أعـلاه • فالتعبير هنا أساسه الزحف المتألم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة ، ليهجم على فريسته بغريزته ، وتعوقه الاصابة عن الانطلاق التى بغيته • لذلك فان هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترهـا ، فالخط الخارجى لجسم اللبؤة ، والخط الاسفل لبطنها صممهما الفنان بعناية ومبالغة ، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى هذا الموقف النادر • لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن ، حتى مخلب القدم الأمامية ، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله • لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبؤة الاماميتين ، وهو يحاول ايجـاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثية تقريبا ، تتنوع من بداية الجسم ، حتى نهايته •

ان الملاحظة الحسية ــ كما يبدو ــ ضرورة فى الفن التشكيلى ، وهى احدى الاسس الذكية فى بنائه ، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم ، كما أنها ليست عشوائية ، أو ذاتية صرفة •

٤٨ ــ الفن النحتى بالمفهوم المعاصر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة ، كما يختلف عن المفهوم الدارج المختلق الذي عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر . وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة بحافرة للطبيعة ، بكل دقائقها ، على صيغة ما يحدث فى ذروته ــ على سبيل المثال ــ فى تماثيل الأشخاص التي تعرض فى متاحف الشمع المشهورة . ولعل هجاء الاسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكرة عبادة الأصنام ، وادعاء نفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشياء للمخلوقات ، بل وأشكال لآلهة يعبدونها من دون الله . وحينما حطم ابراهيم الأصنام ، انما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان ، وكان يوجه النظر الى عبادة الخالق الأوحد الذى لاشبيه له فى الكون ، وكان يوجه الرؤية ضمنا وبطريق غير مباشر الى التجريد . ولو عاش ابراهيم حتى اليوم ، لكان اتجاهه مصداقا لفن النحت التجريدى الأصيل ، ونكرانا لفن المحاكاة المزيف ، الذى لا يدخل ضمن اطار فن النحت المعاصر على وجه الاطلاق .

فن النحت ليس محاكاة ، وانما ابداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة ، ومن كل ما يدور حوله ، وبالتالى يعبر عن هذا الجمال الذي هو أصلا ادراك تجريدى للعلاقات التشكيلية ، ولكن قليلا من البشر من يدركون حقيقته ، أو يستمتعون به . لقد وهب الله الفنان التشكيلى القدرة على ان يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه ، وبالتالى يترجمه للناس جميعا لعلهم بدورهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه ، ويتذوقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شيء فى الطبيعة ، من نبات ، وطير ، وحيوان ، وأسماك ، وتلال ، وأشجار ، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين ، الا أنهم لا يبصرون .

والنحت بالمفهوم المعاصر ، لم يعد قاصرا علي صناعة التماثيل بالمعنى التقليدى ووضعها فى الميادين تخليدا لذكري هذا أو ذاك . ان النحت المعاصر ادراك ملموس للاجسام ذات الأبعاد الثلاثة ، أيا كان نوعهـا أو وظيفتها ، ولذلك فكل ما تصنعه يد الانسان يخضع لمفهوم النحت المعاصر : من الحذاء ، الى القلم الأبنوس ، الى المكواة الكهربائية ، الى السيارة ، والطيارة ، حتى العمارة الحديثة ، وأي شيء ملموس يخطر على البال طالما أخـذ شكلا مجسما متناسقا يحمل مقـومات العـلاقات التشكيلية ، فانه حتما سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة.

ان المقعد ، والمكتب ، والمنضدة ، وأطباق المائدة ، وما عليها من ملاعق وشوك وسكاكين ، والأواني ـ كلها أشكال مجسمة تخضـع للتشكيل المجسم ، لذلك هي نحت من الدرجة الأولى ، ويمـكن الحكم عليها جماليا فيما اذا كانت تمثل نحتا جيداً ، أم متوسطا ، أم رديئا ... ، هذه المراتب متوقفة علي ادراك الفنان وصياغته للاشكال ، بل وعلي قدرته التجريدية بوجه عام . ومن هذه النظرة يمكن رؤية محال : البقالة ، أو الصيدلة ، أو الفاكهة ، على أنها تحوى تنظيمـات من النحت متراصة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة ، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضـاعته ، لنظهر التناسب بين الأشكال بعضـها وبعض : الكبير والصـغير ، المستدير والمستطيل والكروى ، الرأسي والأفقى ، ويدخل في ذلك تنظيم المجمعات المجسمة الالمونية بطرق متوافقة ، حينما توضع متراصة أو بعضها بجوار البعض بحس وتناسق ، ويتضمن ذلك حسـاب الأشكال وأرضياتهـا ، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها ـ اذا أدى ذلك كله بنجاح ، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر .

لقـد انقضت تلك العصور التى كان يعتبر فيها الجسم الانسانى مصدر الوحي الوحيد للنحت ، كما انتهى عهد الفن كتقليد . أصبح من

الممكن أن تكون الزلطة نحتا تجريديا ممتازا ، لصقلها وشكلها المميز الذى هذبته عوامل الرياح والتعرية . كما يمكن النظر الى قطعة من البطاطس أو القلقاس أو البطاطا ، على أنها كيان جمالى من أشكال النحت التجريدى المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت فى العالم ، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتى مركزها تقليد شكل الانسان ، الى رؤى أكثر تعددا ، وتنوعا ، وتجريدا ، داخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط ، وهياكل الكائنات ، وجذور النباتات ، وغير ذلك مما لا يمكن حصره . شكرا «لهنرى مور» ، «وجين آرب» ، «وأوسيب زادكين» ، «وكونستانتين برانكوس» ، « والبرتو جياكومتى » ، وقادة الباوهوس ، الذين غيروا ملامح النحت فى العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شيء مجسم ملموس يستخدمه الانسان ويتعايش معه وبه فى القرن العشرين .

تأمل تلك اللوحة المرافقة « الحائط الأسود » شكل رقم (٨١) ، انها احدى قطع النحت المعاصرة للفنان « لويس نيفسن » التى ينطبق عليها الوصف الذى ذكرناه آنفا — يمكن أن تكون ببساطة رفوفا فى محل ، لكن محتوياتها جردت ، لتكون أشكالا ذات ملامح متراصة فى تنوع وترديد أخاذ . لقد استغرق هذا المنهج الجديد وقتا كى يقبله الناس على أنه نحت ، ويضعونه فى المتاحف ،ويقدرونه بأعلى الاثمان. الى متى سنظل ننظر للنحت بالمعنى الحرفى القديم ، على أنه تمثال طبق الأصل لآدمى ، ولا شيء غير ذلك ؟ ان مفهوم النحت المعاصر ، هو لغة الفن التشكيلى المجسمة التى يدركها الشخص الحساس من جميع الاتجاهات : من الأمام والخلف ، ومن الجانبين ، ومن أعلى وأسفل ، فى كل الموجودات الملموسة ، فيتذوق معناها وينقله الى كل ما يحيط به فى الحياة ، فيحسن بيئته الجمالية تبعا لقوة ادراكه وعمقها ، ويؤثر بذلك فى المدنية أيما تأثير .

ثبت بالمصطلحات

(A)

abstract	تجريد
approach	مدخل

(B)

balance	توازن
behavioural education	تربية سلوكية

(C)

center of interest	مركز الاهتمام
chance	صدفة
chaos	فوضى
classic art	فن كلاسيكى
collage	توليف ـ تجميع
composition	تكوين
content	مضمون

(D)

decoration	زخرفة
details	تفاصيل
discipline	نظام
distortion	تحريف
distribution	توزيع
drawing	رسم

(E)

emotions	احاسيس ــ انفعالات
endless rythm	ايقاع لانهائى
expression	تعبير

(F)

feature	ملمح ـ سحنة
figure	شكل
formation	صياغة

(G)

gestalt	جشتالت
ground	ارضية

(H)

horizontality	افقية

(I)

imagination	خيال
imitation	تقليد
influence (effect)	تأثير
intention	قصد
interaction of forces	صراع القوى

(L)

light	ضوء
line	خط
literature	ادب

(M)

mass	كتلة
motivation	اثارة

(N)

naturalism	طبيعية

objectivism — موضوعية
outline — خط خارجي

(P)

philosophy — فلسفة
primitive art — فن بدائي
proportions — نسب
psychoanalysis — تحليل نفسي

(R)

realism — واقعية
reflection — تأمل
relations — علاقات
moral relations — العلاقات الاخلاقية
repetition — تكرار
rhythm — ايقاع

(S)

shade — ظل
shape — مساحة
space — فراغ
spontaneity — تلقائية
structure — تركيب
style — اسلوب ــ طراز
subject — موضوع
surrealism — سيريالية
symbolizm — رمزية

(T)

technique — صنعة
texture — ملمس
tradition — تراث

(U)

unconscious — لاشعور
unity — وحدة

(V)

values — قيم
variety — تنوع
verticality — تعامد
vision — رؤية
visual image — مدلول بصري
volume — حجم

كتب للمؤلف
طبع ونشر دار المعارف بمصر

الخبرة والتربية (لجون ديوى) ـ ترجمة	١٩٥٤
الفن الحديث ـ ط ٢	١٩٦٥
الفن والتربية ـ ط ٢	١٩٥٧
اتجاهات فى التربية الفنية ـ ط ٣	١٩٥٧
سيكلوجية رسوم الأطفال	١٩٥٨
اسس التربية الفنية ـ ط ٤	١٩٧٣
اصول التربية الفنية ـ ط ٢	١٩٧٥
آراء فى الفن الحديث	١٩٦١
الرسم فى المدرسة الابتدائية ـ ط ٢	١٩٧٣
الفن وتنمية السلوك الاشتراكى ـ سلسلة اقرأ	١٩٦٣
طرق تعليم الفنون ـ ط ١١	١٩٧٨
تجارب فى التربية الفنية	١٩٦٤
العملية الابتكارية	١٩٦٤
الثقافة الفنية والتربية	١٩٦٥
نحت الأطفال	١٩٦٩
قضايا التربية الفنية	١٩٦٩
ميادين التربية الفنية	١٩٧٠
التربية لمجتمعنا الاشتراكى	١٩٧١
التربية الفنية والتحليل النفسى	١٩٧٣
الشخصية الفنية	١٩٧٦

عالم الكتب

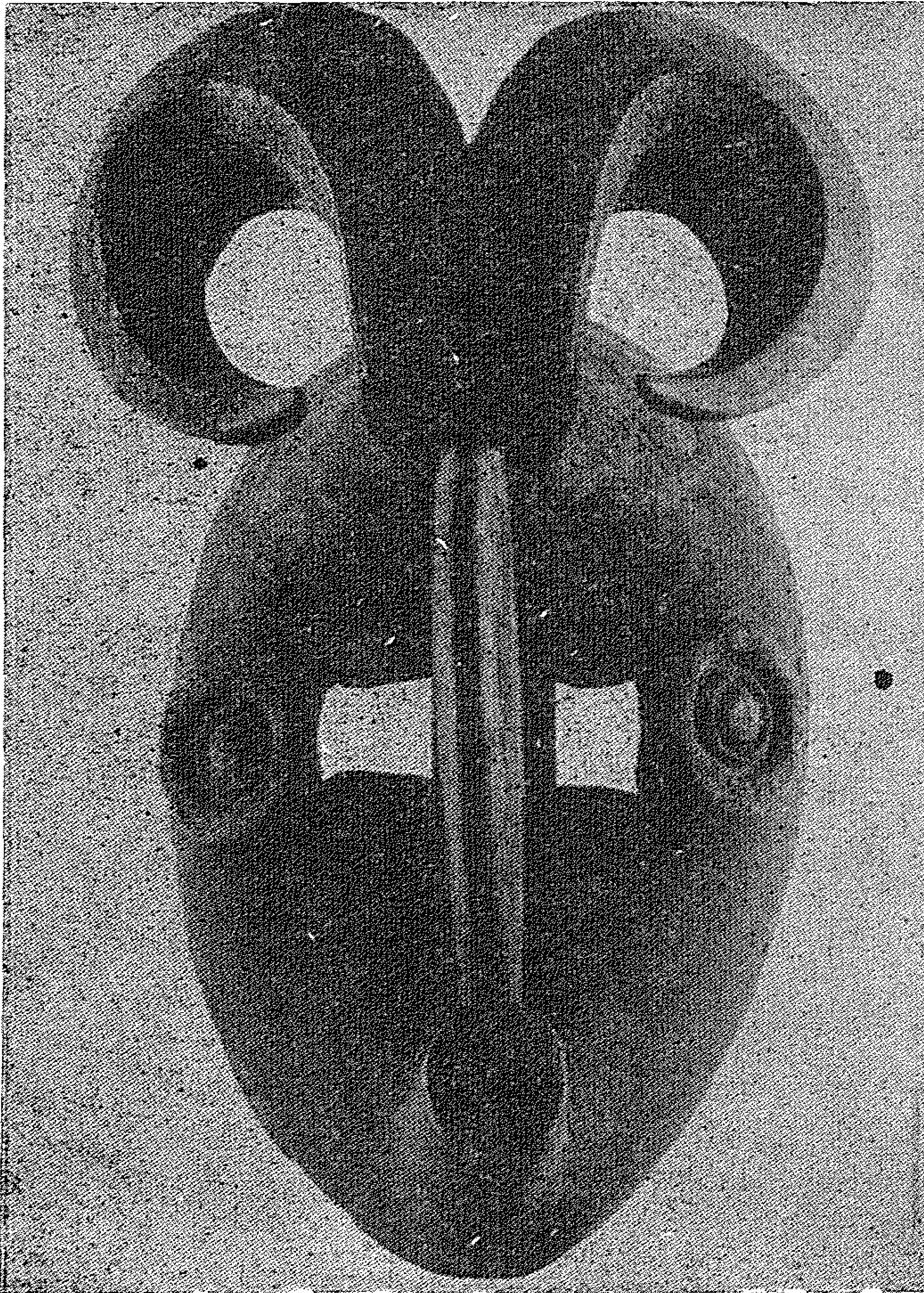
اسرار الفن التشكيلى	١٩٨٠
أصول التربية الفنية ـ ط ٢	١٩٧٥
الشخصية الفنية	١٩٧٦

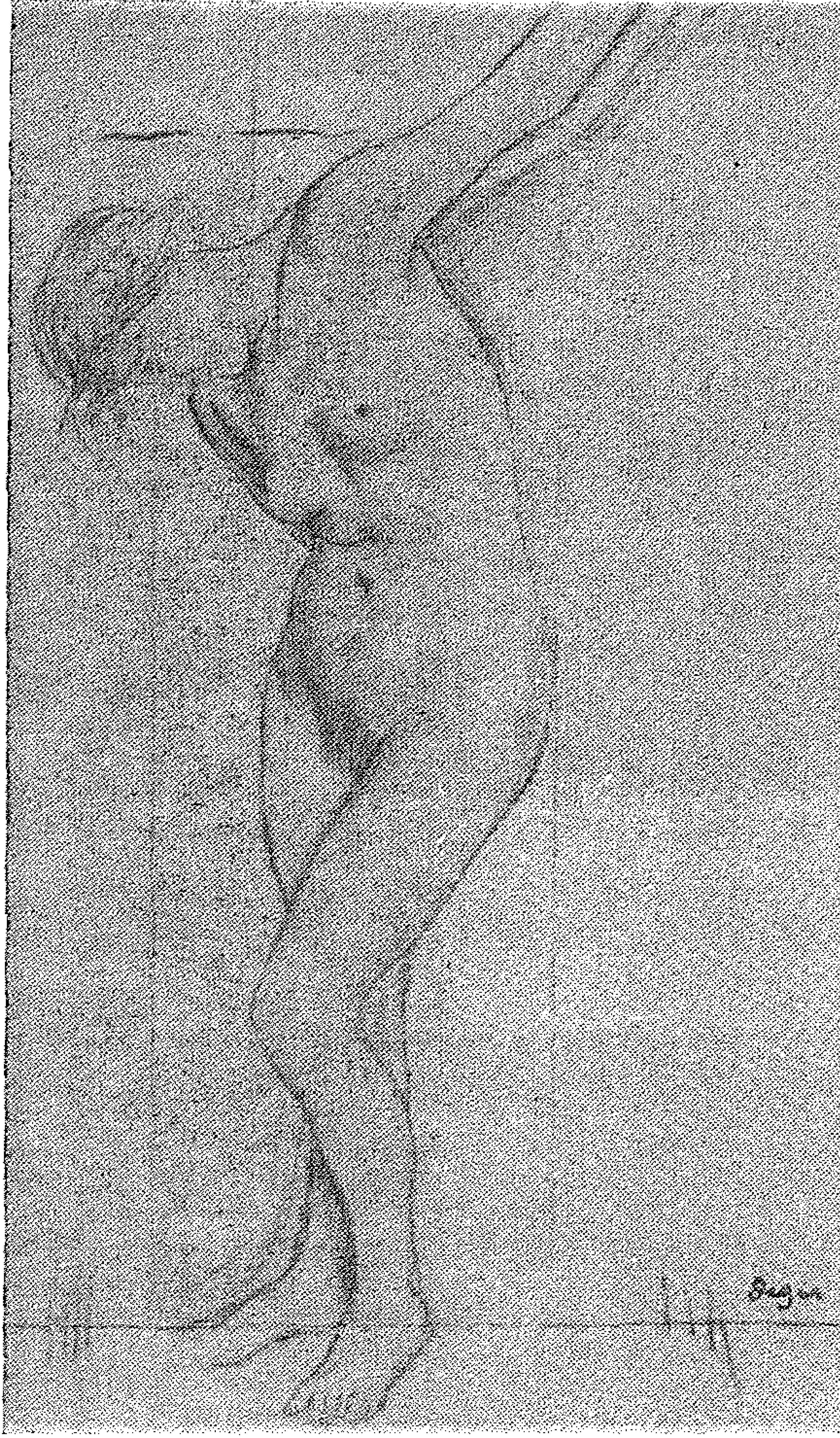
لوحـــات الكتـــاب



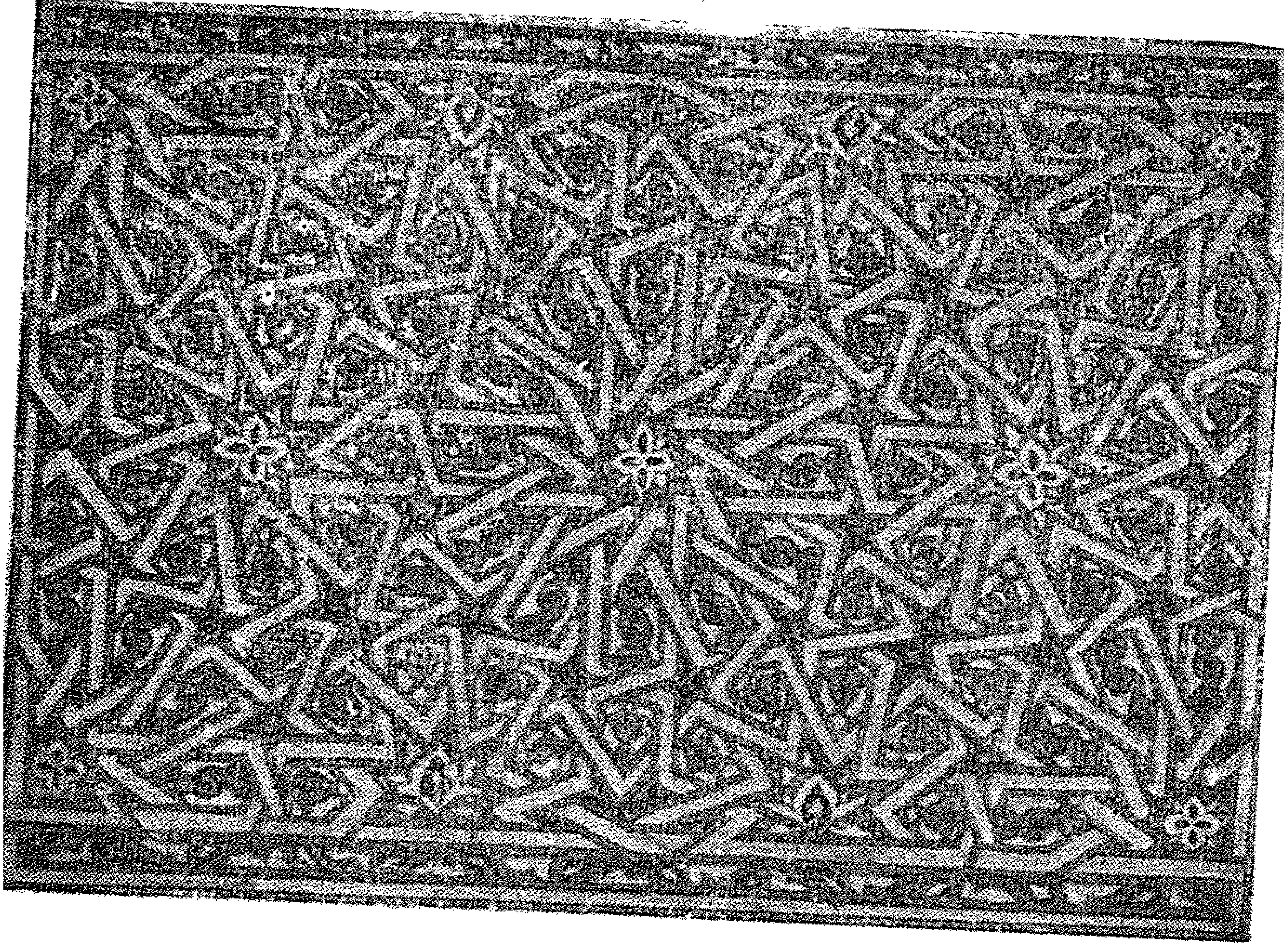
شكل (١) هانز هارتنج ـ « بناء » . يبدو لاول وهلة أنه حالة من الفوضى ، لكنه يحمل فى طياته نظاما ايقاعيا دائريا فى أمامية الصورة ، وآخر طوليا وعرضيا فى خلفيتها ـ وكل البطش تحمل ظلالا وملامس وأضواء خافتة ، يحكمها هذا النسق التجريدى .

شكل(٢) قناع افريقى للرقص ، منحوت ، ارتفاعه ٣٨ سم ، رهو مصنوع من الخشب ـ المتحف النيجيرى بلاجوس .

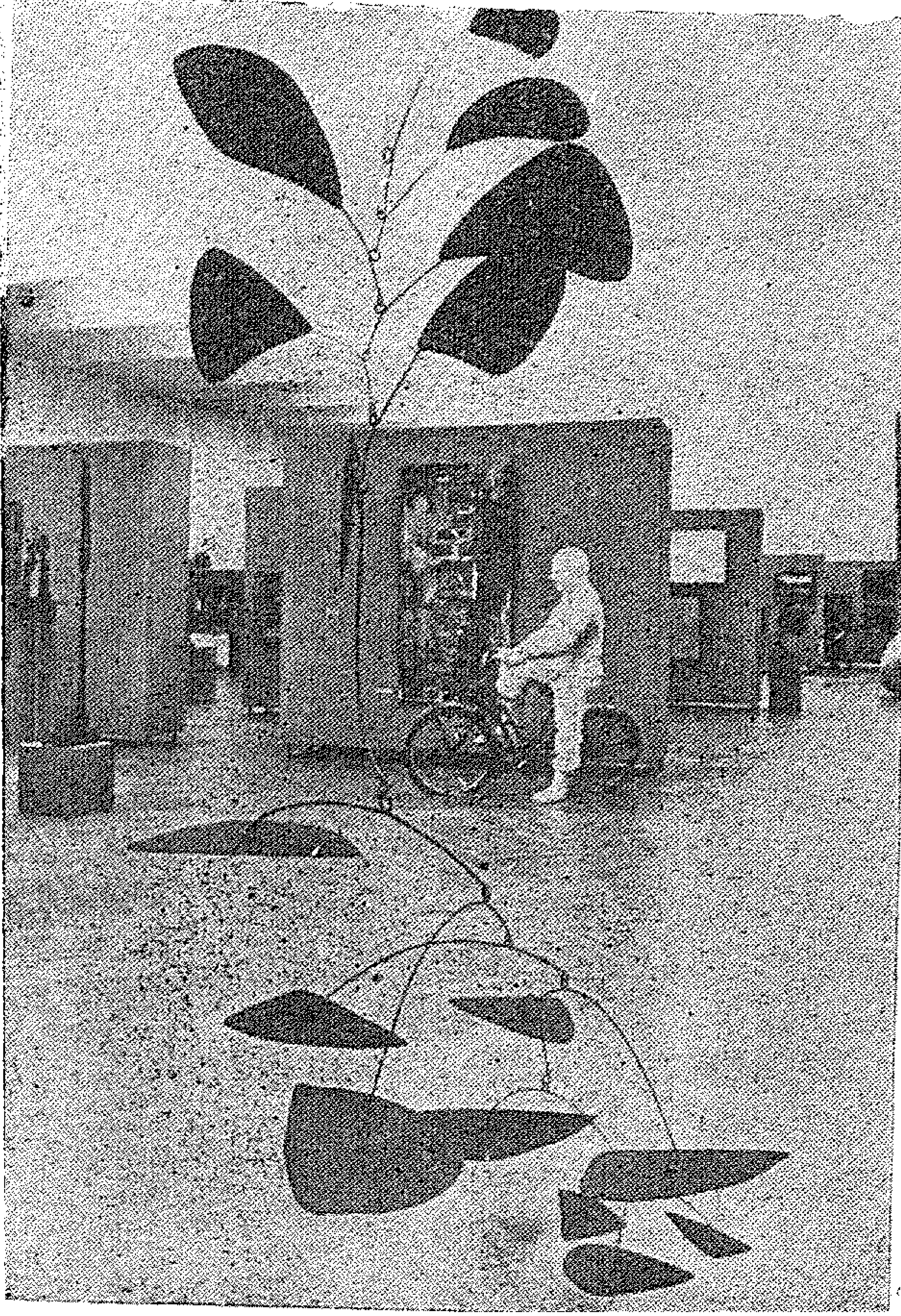




شكل (٣) إدوارد ديجا ــ
رسم نجح الفنان في إيجاد تلخيص
ايقاعي للخطوط الخارجية للجسم
البشري .

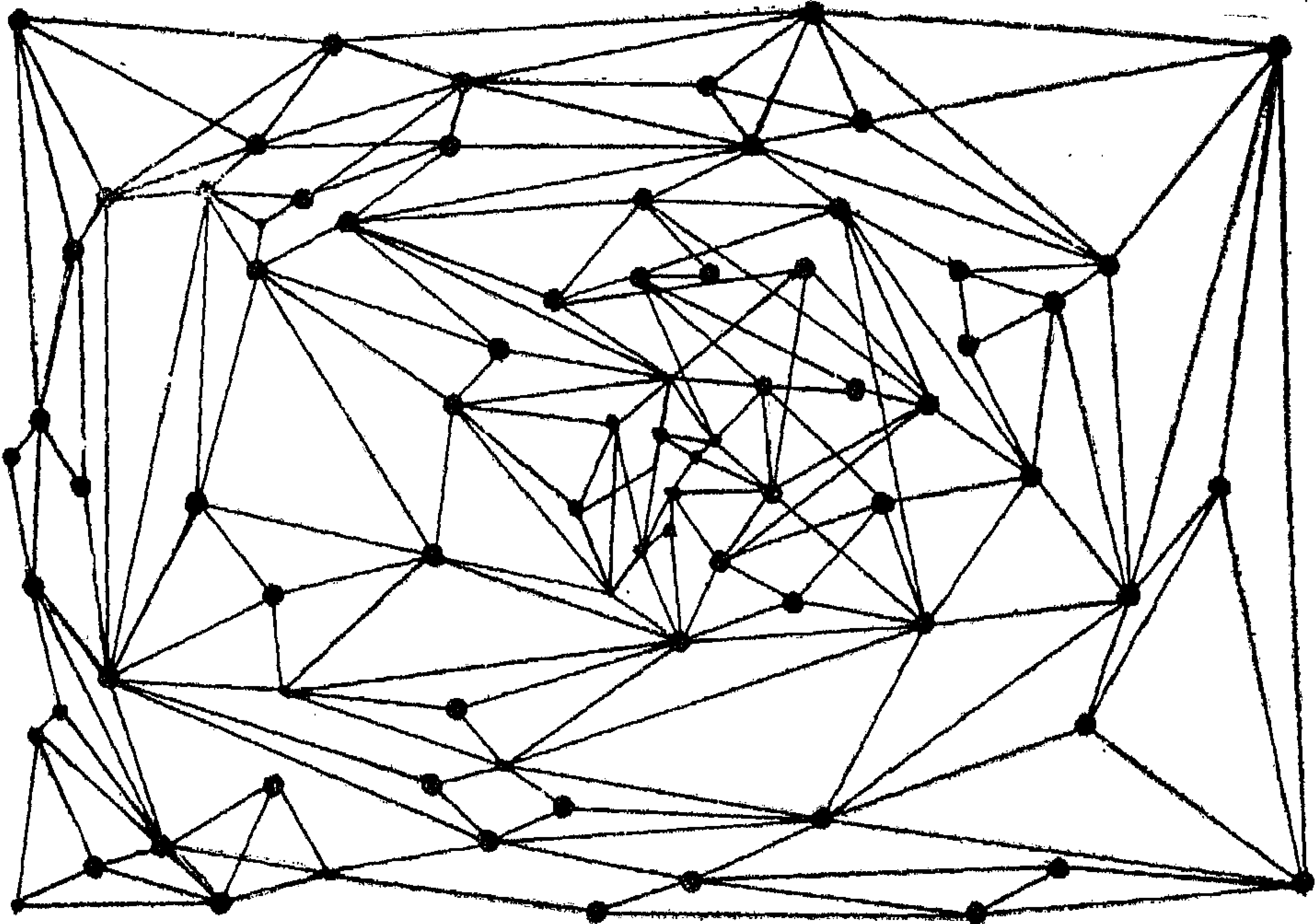


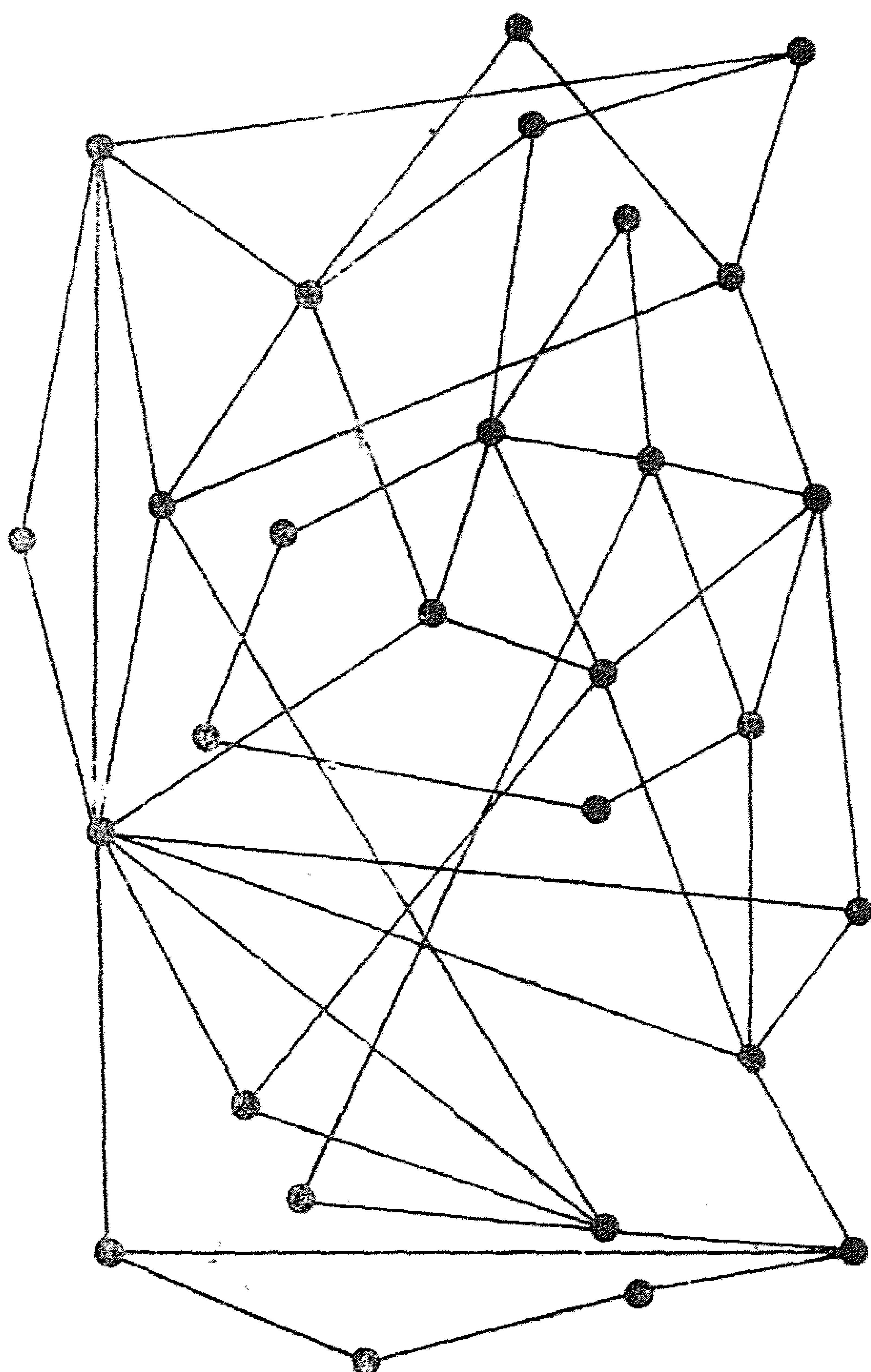
شكل (٤) رسم زخرفى خطى من القرآن ، المغرب ١٥٦٨ م ــ مكتبة المتحف البريطانى بلندن ــ لاحظ الهندسة السائدة وتداخل الخطوط ، وتكرار الاشكال فى ارتباط وتناسق منتظمين .



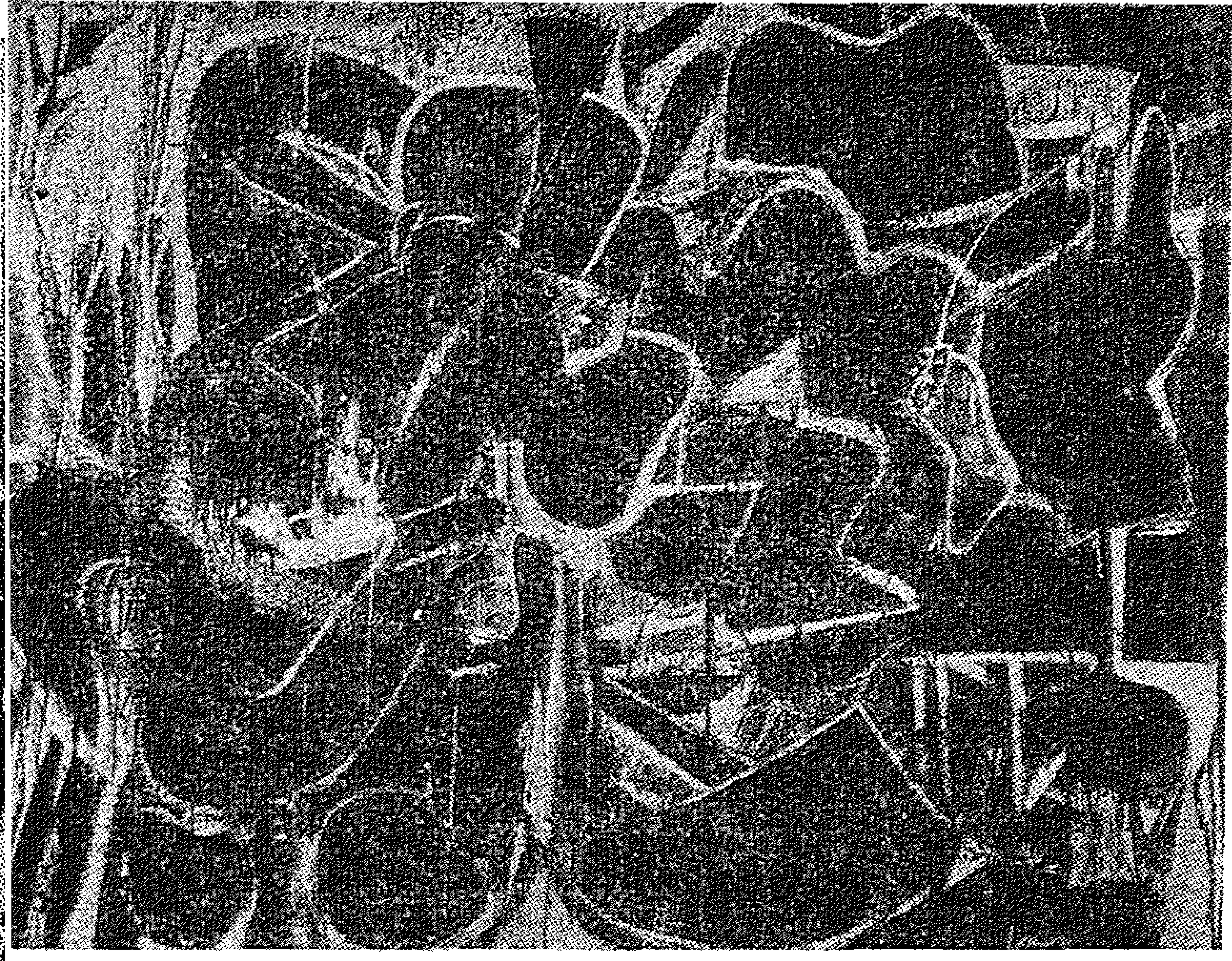
شــكل (٥) الكــزاندر كالدر (١٨٩٨)ـ« الغابة أحسن مكان ١٩٤٥ » ـ متحف الفن الحديث ستكهولم . ايقاعات خطيةمرتبطة بمساحات وهى متحركة؛ فتحدث تأثيرا متنوعا فى أثناء الحركة .

شكل (٧) الطالب حسين أحمد جعفرى بشناق ١٠١ ب تربية فنية ١٣٩٦/١٠/٢٧هـ .





شكل (٨) الطالب بكر عبد الله على جعفرى ـ ١٠١ تربية فنية ب ١٣٩٦/١٠/٢٧ هـ .



شكل (٩) ولم دى كوننج ـ « صـورة » (١٩٤٨) ـ متحف الفن الحـديث بنيويورك . لاحظ المساحات القائمـة ودورها الواضح فى خلق الكيان الكلى .



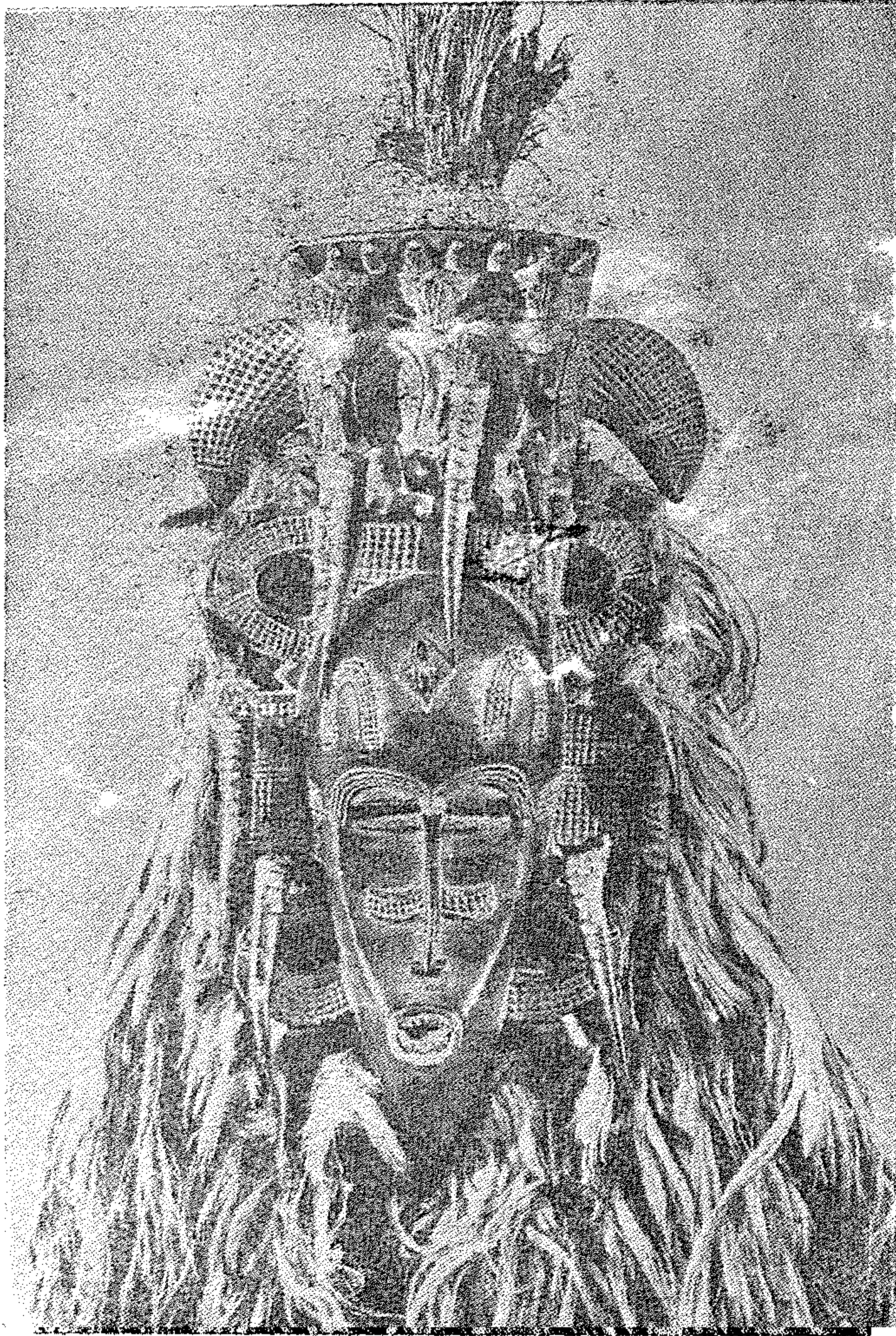
شكل (١٠) فرانزكلين (١٩٥٠) ــ « الرئيس » ــ متحف الفن الحديث بنيويورك ٠ لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحدث شكلا تعبيريا مميزا ٠



شكل (١٢) بابلو بيكاسو — « التمثال النصفى أمام النافذة » . هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة متداخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية وتعبيرية ، ببساطة وعمق .

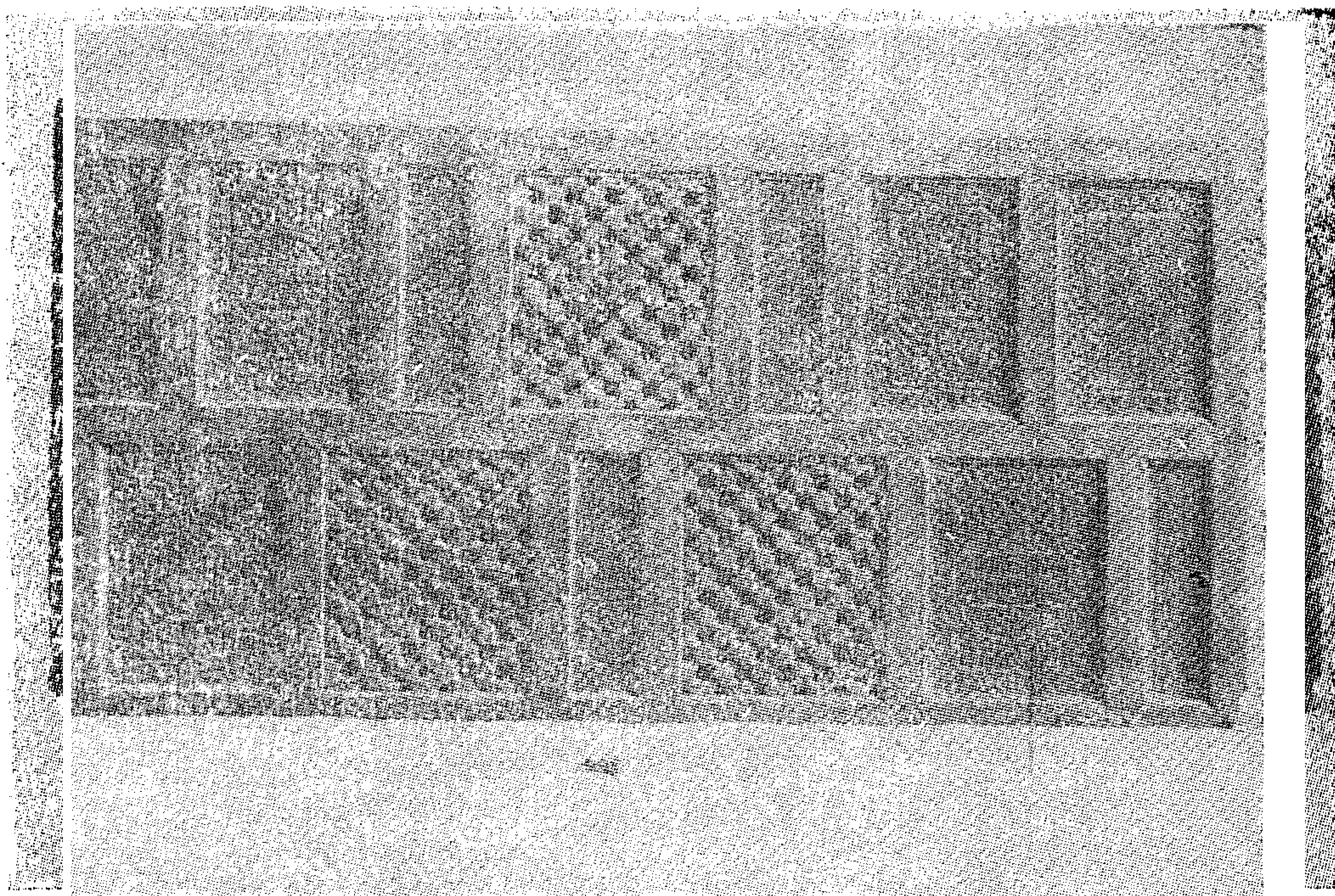
شكل (١٣) فنسنت فان جوخ — «السطوح القش» (١٨٨٤) — متحف التيت بلندن . استخدم فيها المداد ، والقلم الرصاص، والابيض الصينى على الورق . لقد ظهرت الملامس بوضوح فى خطوط متتابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



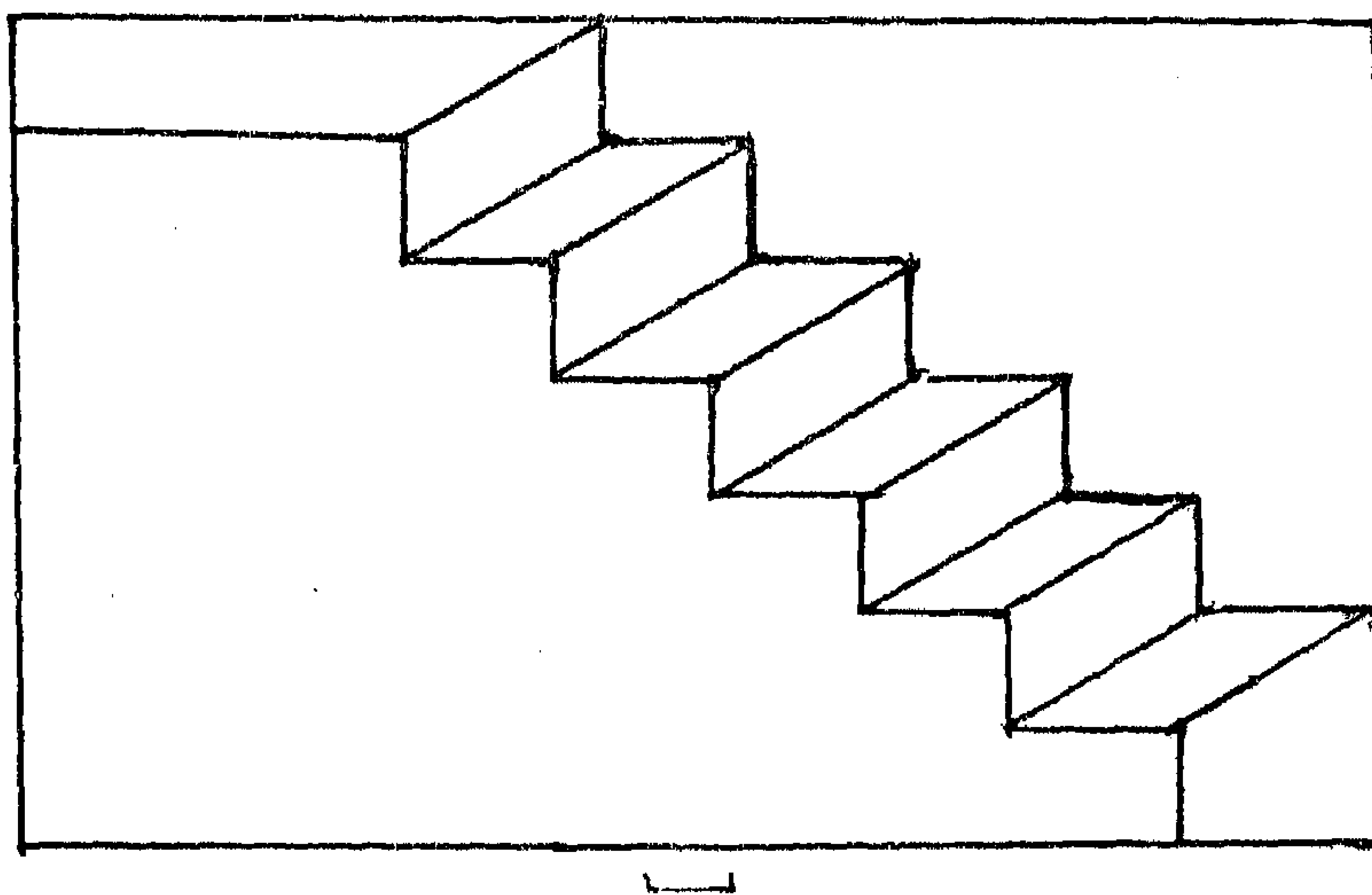


م

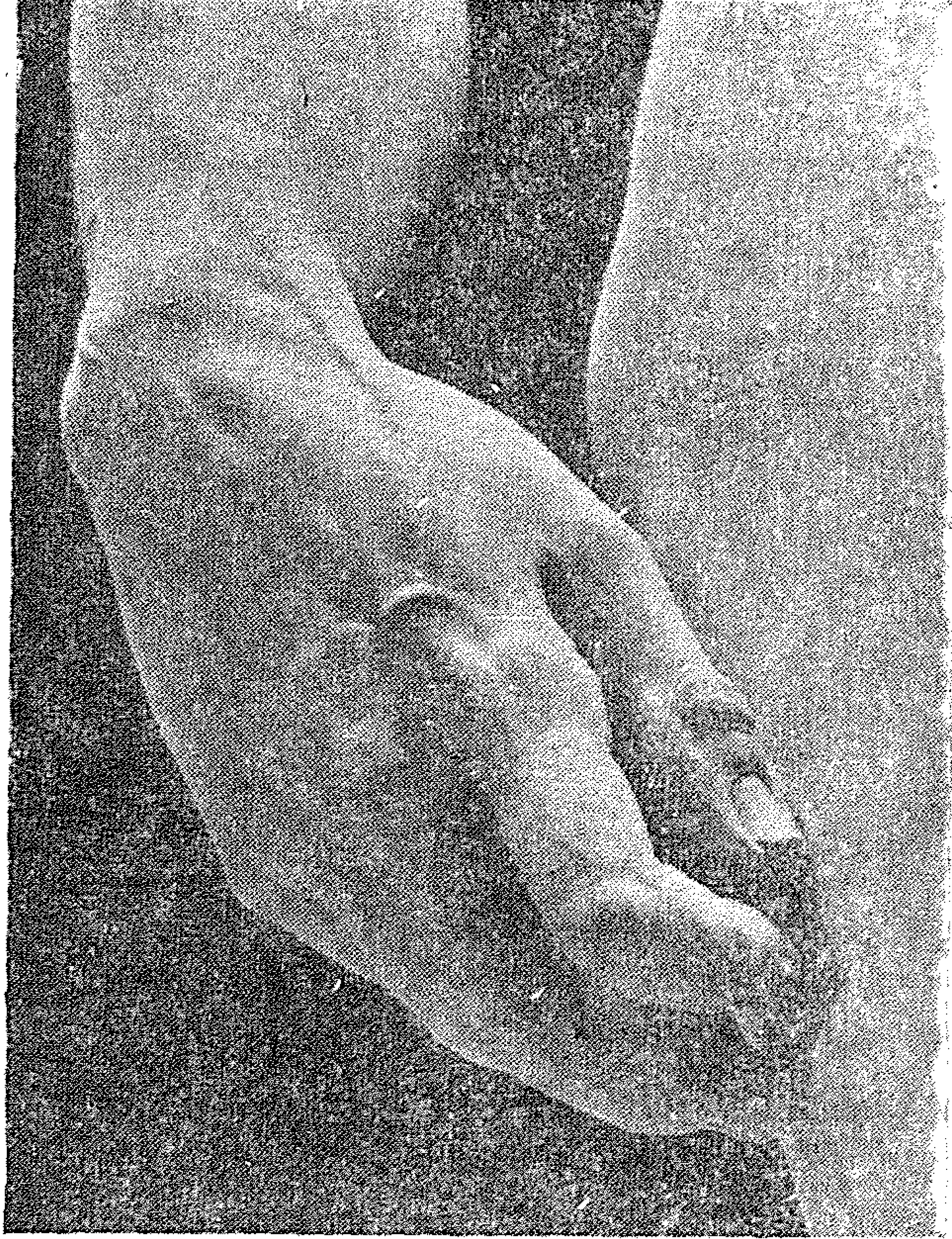
شكل (١٠) « وجه قناع » ـ أفريقيا (ساحل العاج) . من الخشب ، والقرون ، والاقمشة ، مجموع الخامات المتنوعة أكثر الملامس التى اعطت ثراء تعتيريا للقناع .



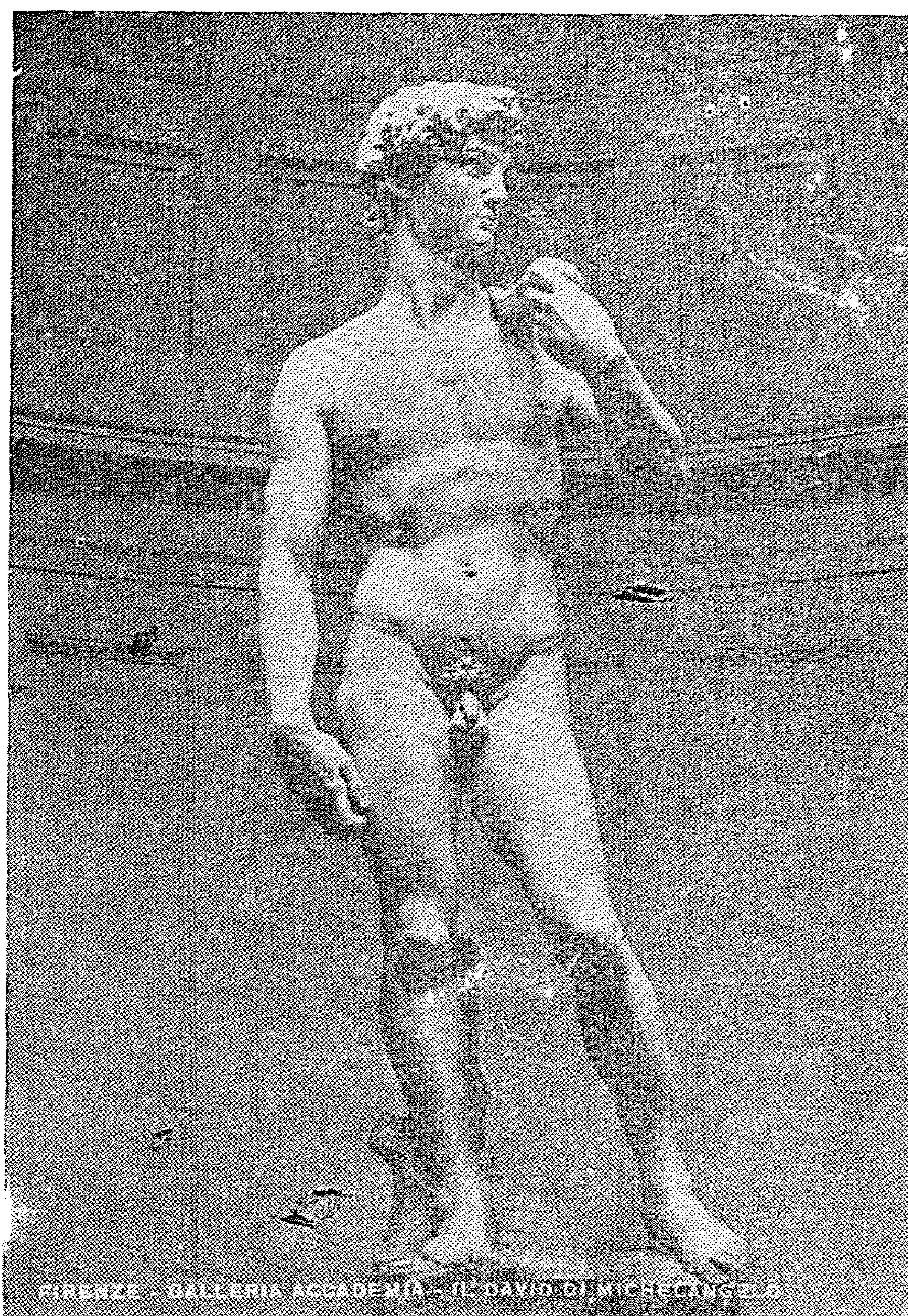
شكل (١٦) بانوه اسلامى خشبى ، يقوم على هيكل من الخطوط الرأسية والافقية ، التى تحصر حشوات متنوعة تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الاسلامية ، والمصبعات المفرغة .



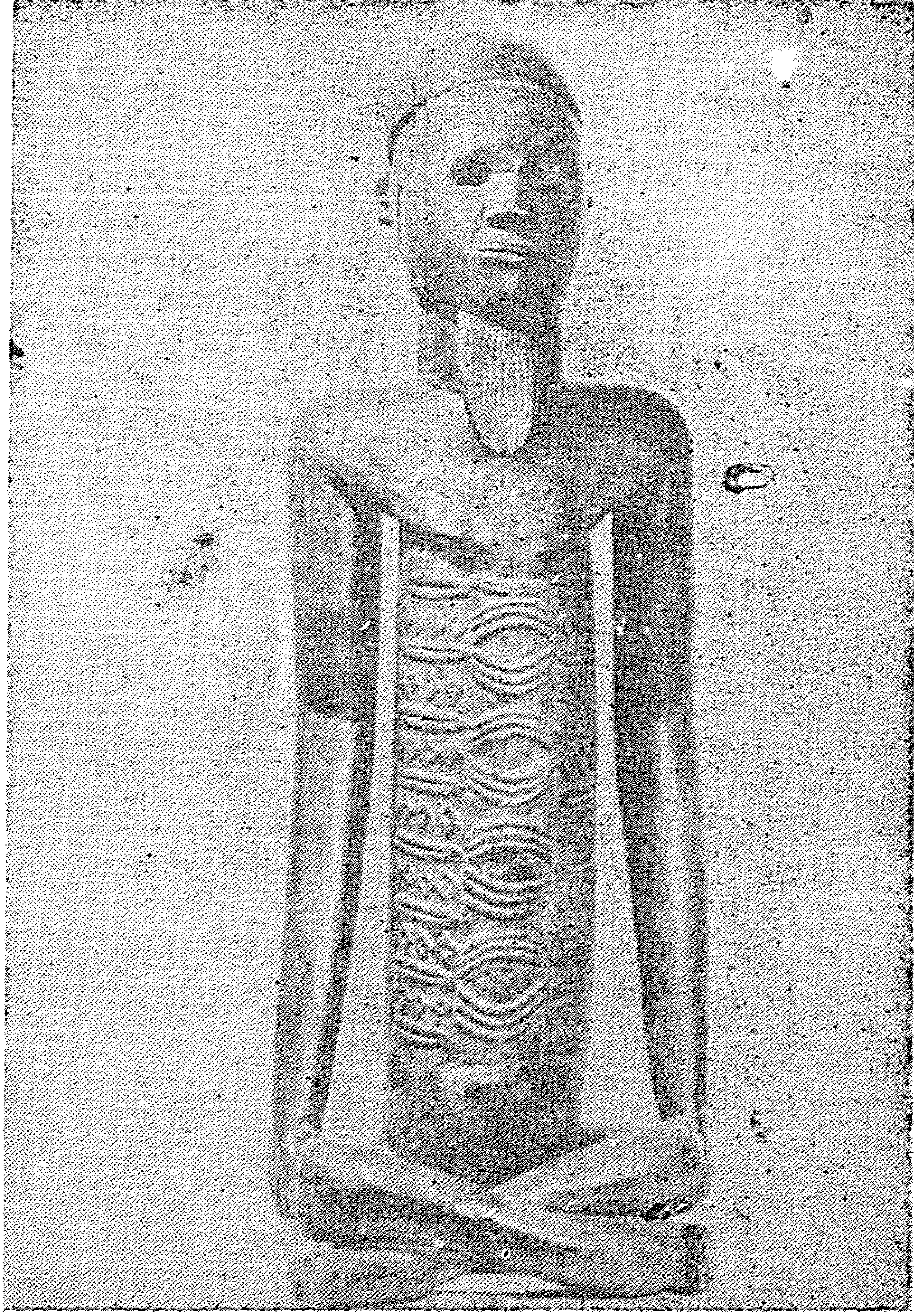
شكل (١٩) تبادل الشكل مع الارضية ـ لو نظرت أ على انها فى الامام كانت ب فى الخلف ، وبالعكس .



شكل (٢٠) مايكل انجلو – « اليد اليمنى للنموذج داڤيد »



شكل (٢١) مايكل انجلو ـ « تمثال داڤيد » ، متحف الأكاديمية بفلورنسا بإيطاليا .

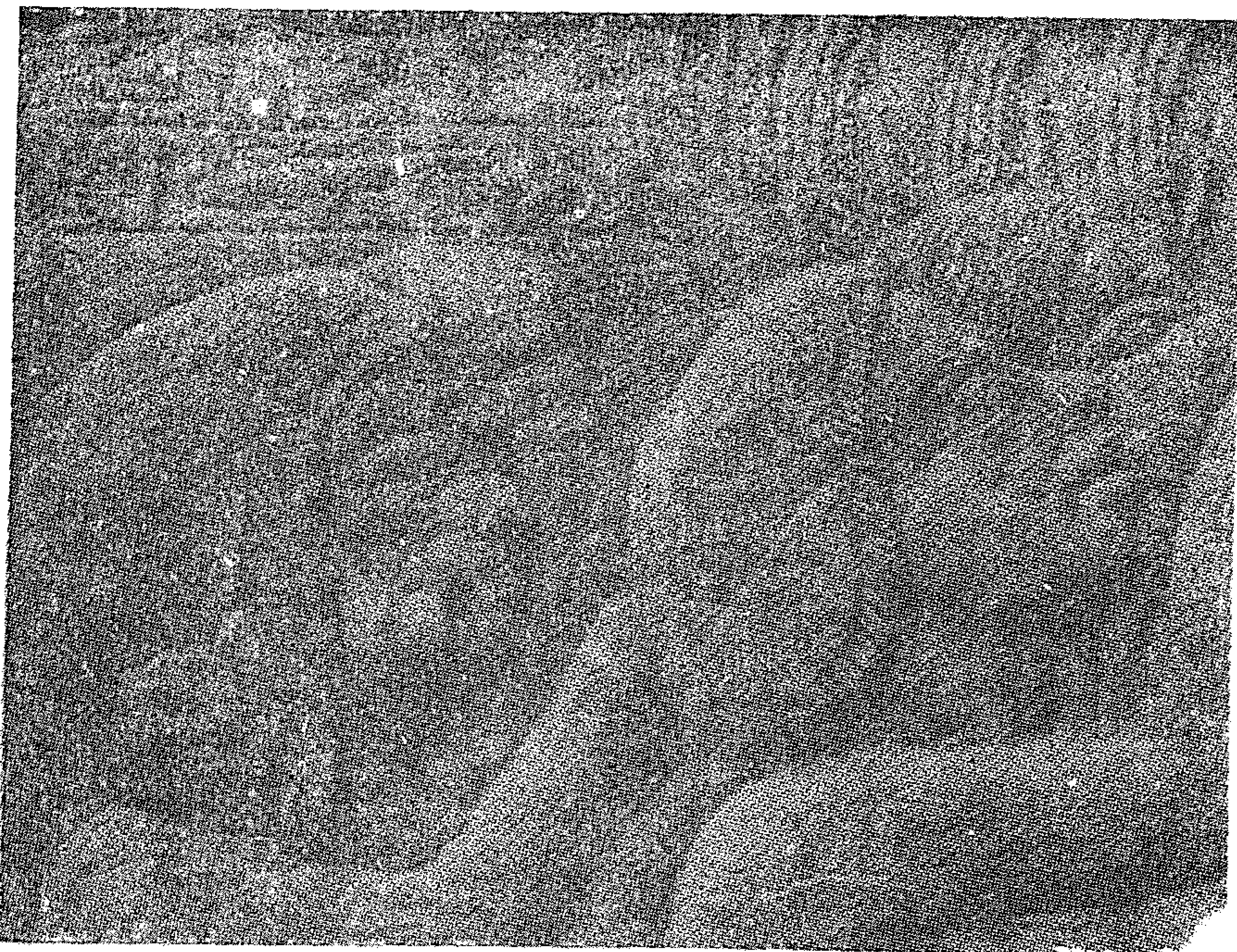


شكل (٢٢) نحت افريقى ، تمثال من الخشب من **الكونغو** ـ من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا ٠



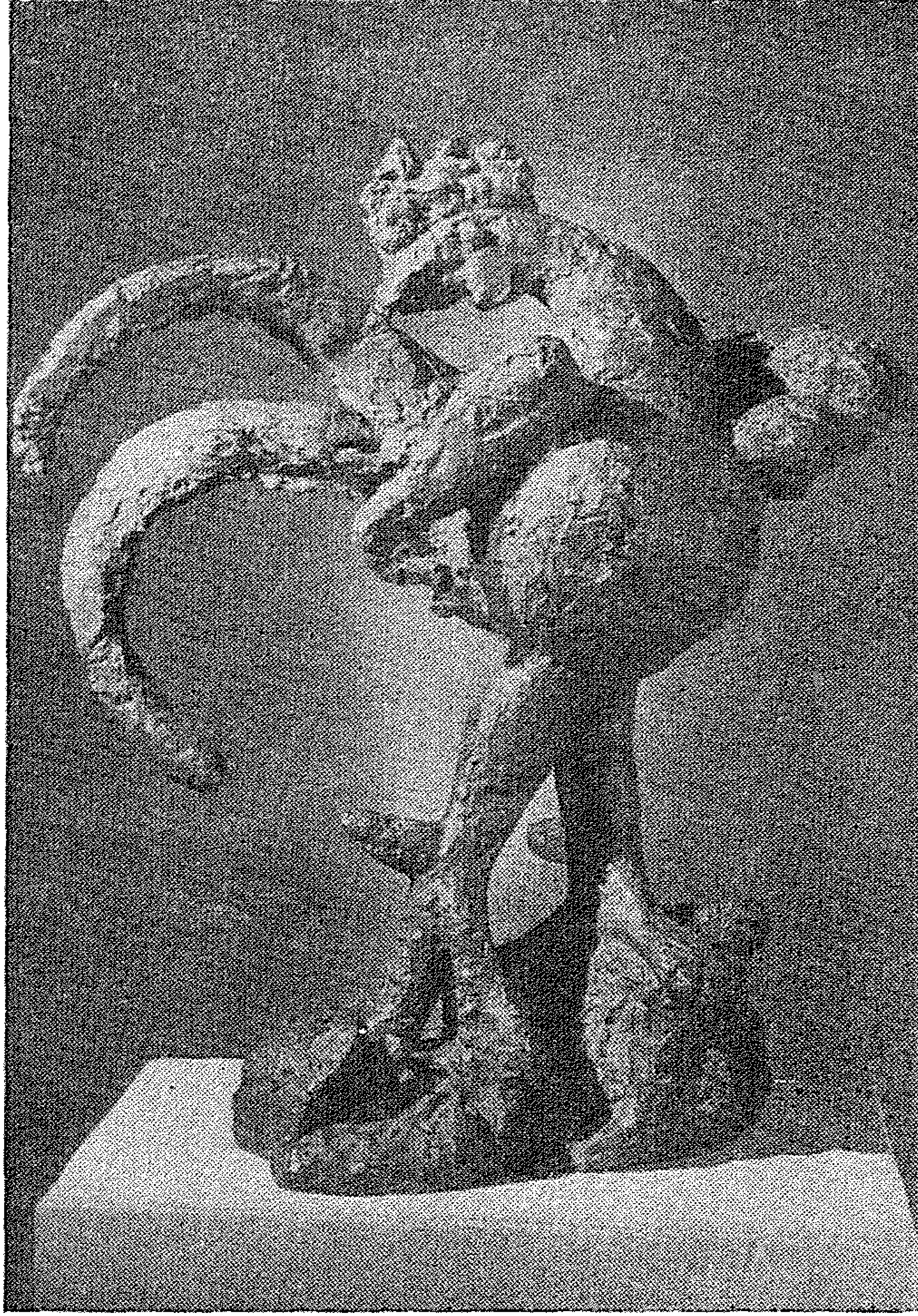
شــكل (٢٤) ـ رمبرانت ـ « وجه » ـ يتمركز الضــوء على الجانب الايمن للوحة .

شكل (٢٥) تفصيل من الحفر البارز من مقبرة الجنرال حرمحب فى ممفيس ويوضح الرجال يهتفون لقائدهم مصر الاسرة الثامنة عشرة (حوالى ١٣٥٠ ق . م) متحف بروكلن بنيويورك

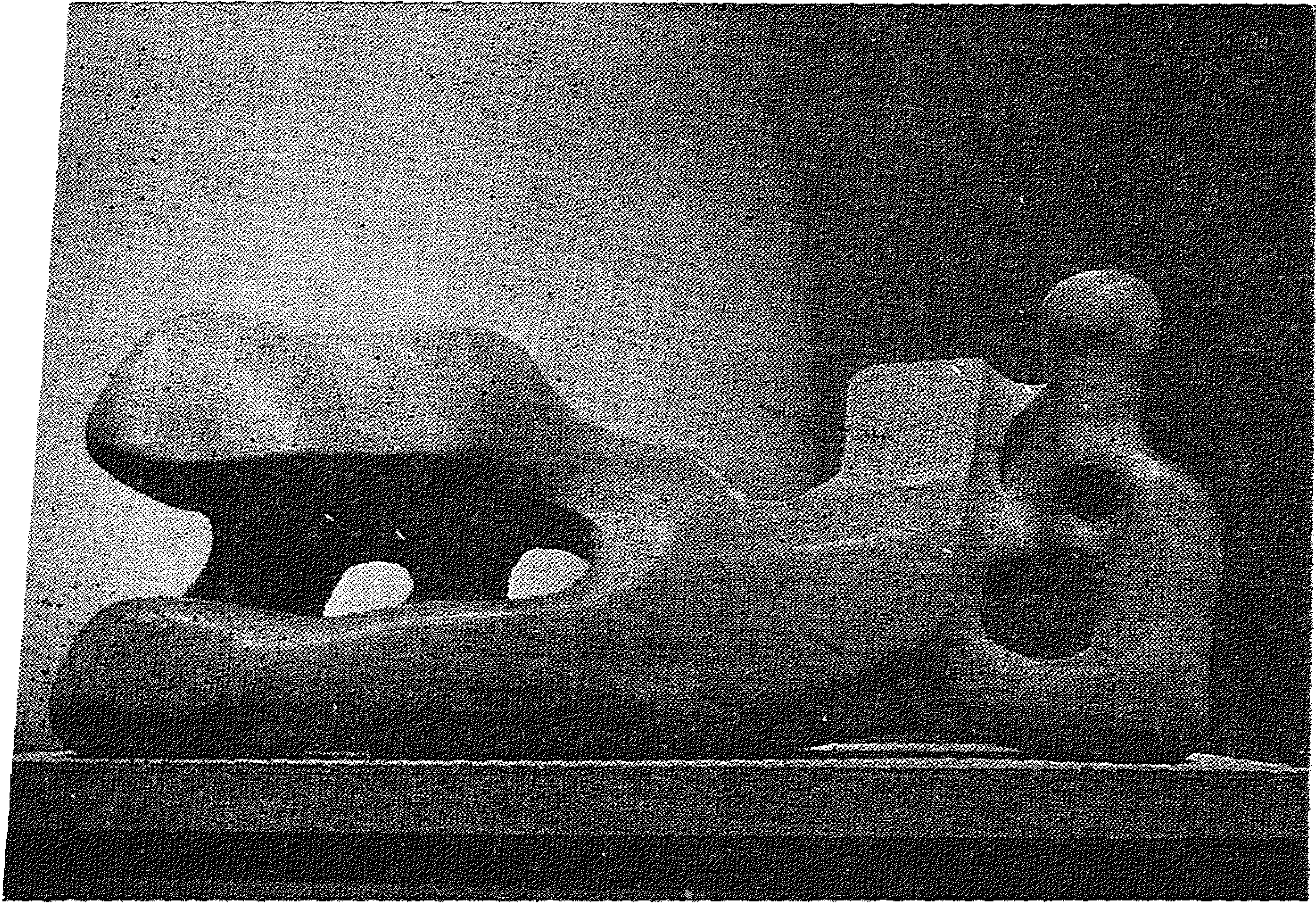




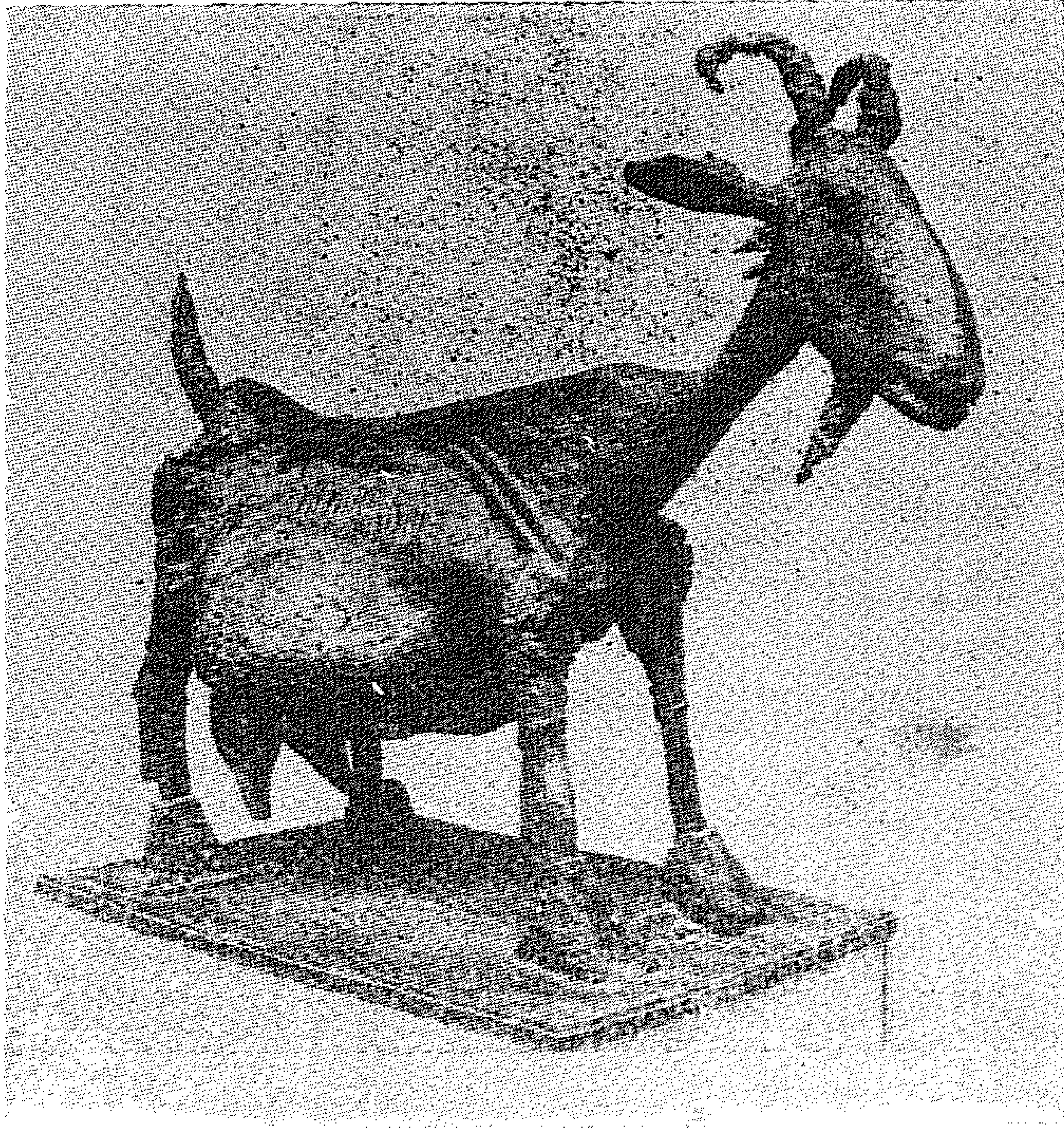
شكل (٢٦) للفنان جيوفانى بلليني ـ الصراع فى الحديقة ـ المتحف الاهلى لندن - مثل واضح لحسن التوزيع والترديد للضوء الذى انعكس على الجبال والربوة الامامية والقديسين والطرقات الافقية والدائرية ـ حتى أحدث حركة دينمية داخل الصورة .



شكل (٢٧) پابلو پيكاسو « الديك » (١٩٣٢) ، متحف التيت بلندن . تأمل من خلاله توافر عامل الاتزان بين اندفاع الجسم الى اليمين وتعويضه باندفاعه للرأس والذيل والمخالب العليا جهة اليسار .



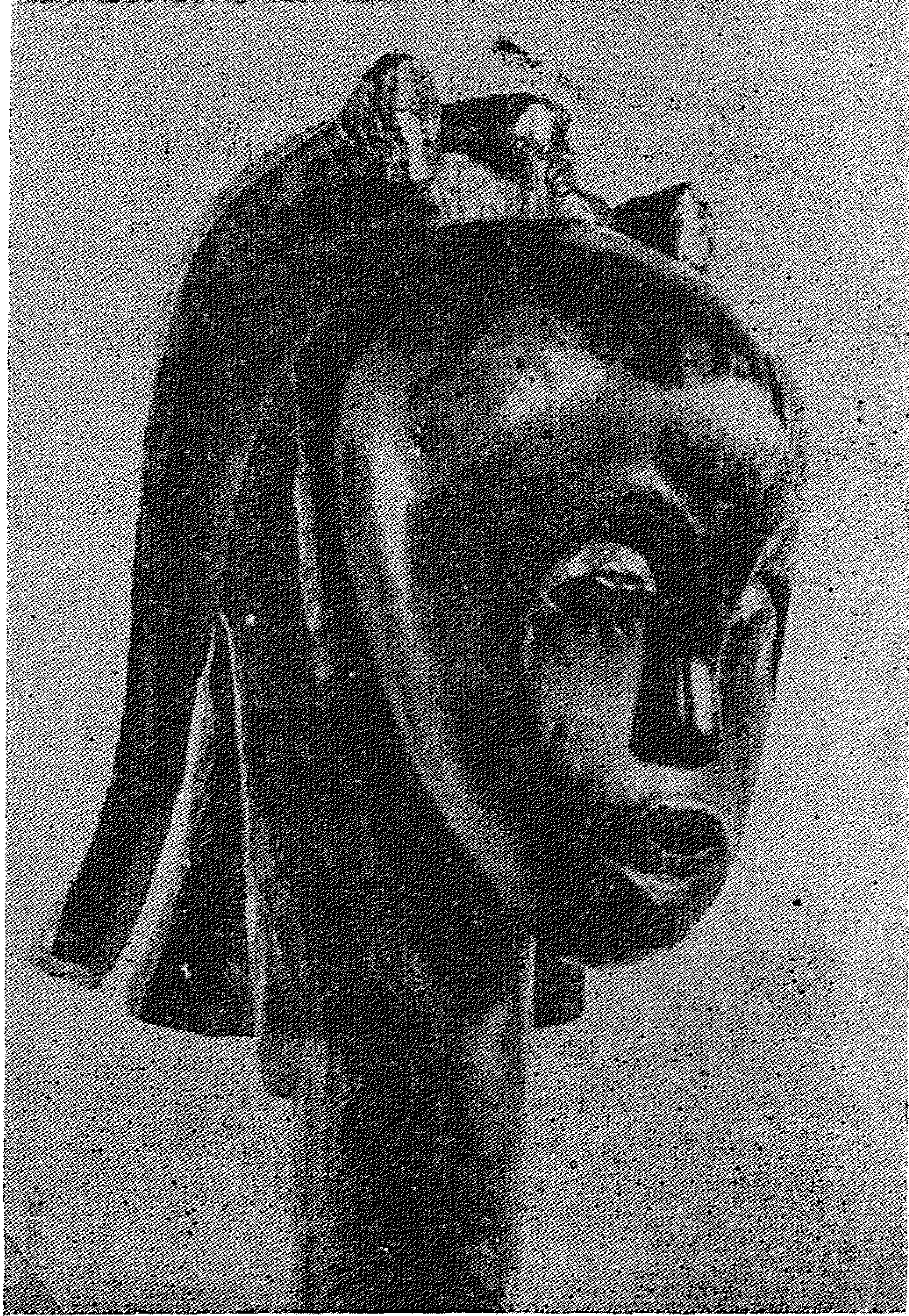
شكل (٣٠) هنرى مور — « شخص مضجع » — مجموعة خاصة — لاحظ انسياب الكتل وعلاقة الفراغات بالكيان الكلى لكل كتلة محيطة وبالخط الخارجى للجسم ، ان احكام العلاقات هنا أوصل هذا التمثال الى ذروة الاخلاقيات التى تتضمن جمال النسب وعدالة التوزيع ودقة الاخراج ، وحيوية التعبير .



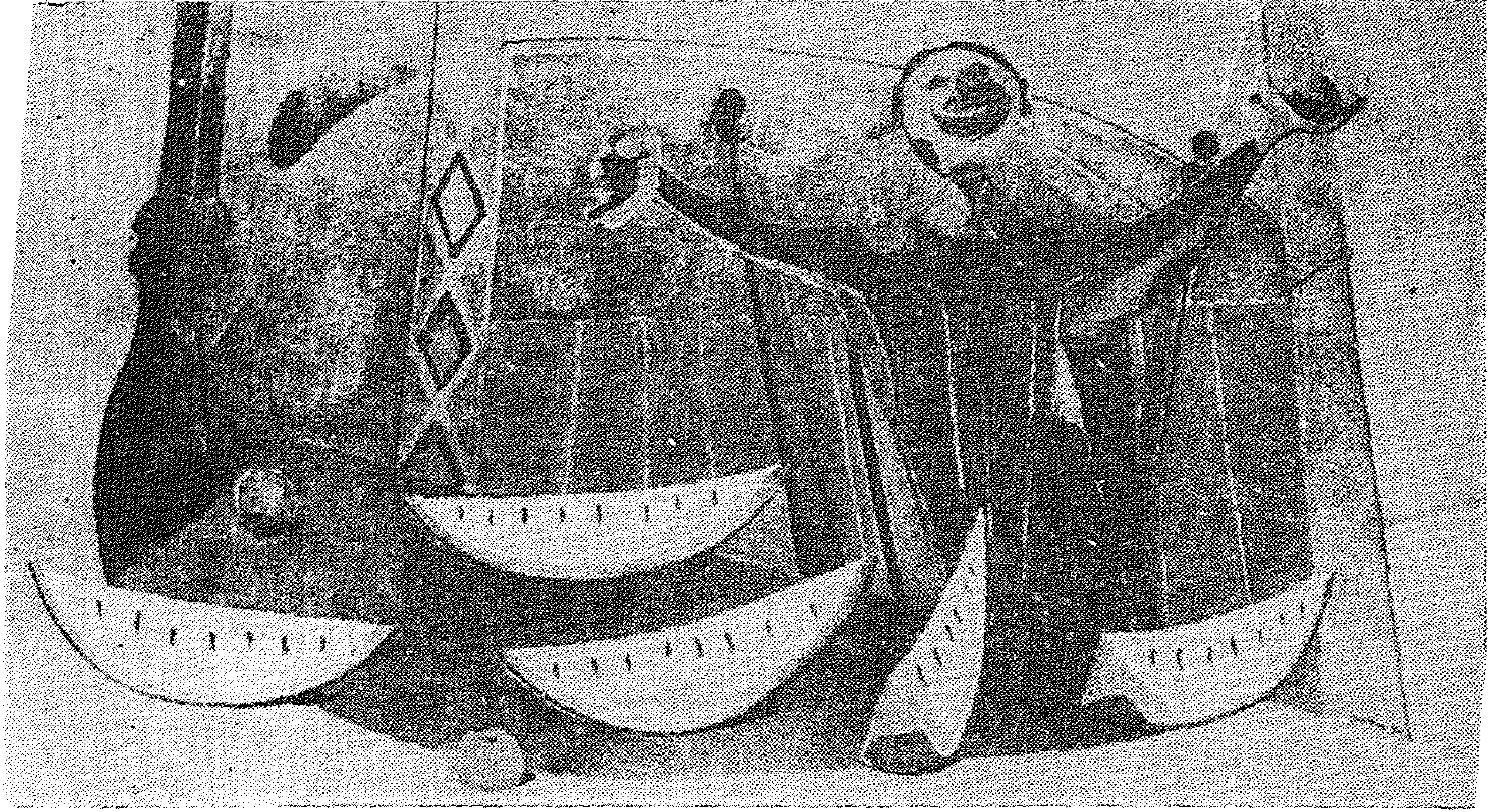
شكل (٣٣) پابلو پيكاسو – « المعزة » (١٩٥٠) . وهو تمثال صنع من البرنز فى عام ١٩٥٢ – متحف الفن الحديث بنيويورك .



شكل (٣٤) اميدو مودليانى ـ «رأس» (١٩١٥ م)، مصنوعة من الحجـر · متحف الفـن الحـديث بنيويورك · لاحظ الصـلة بينهـا وبين الرأس الزنجية (شكل ٣٥) .



شـــكل (٣٥) نحت افريقى رأس منحوت فى الخشب ، ارتفاع ٤٠ سم
ـ مجموعة الاميرة جوريللى بباريس . أثر الفن النجرو على الفن الحديث ،
انظر (شكل ٣٤) لمودليانى .



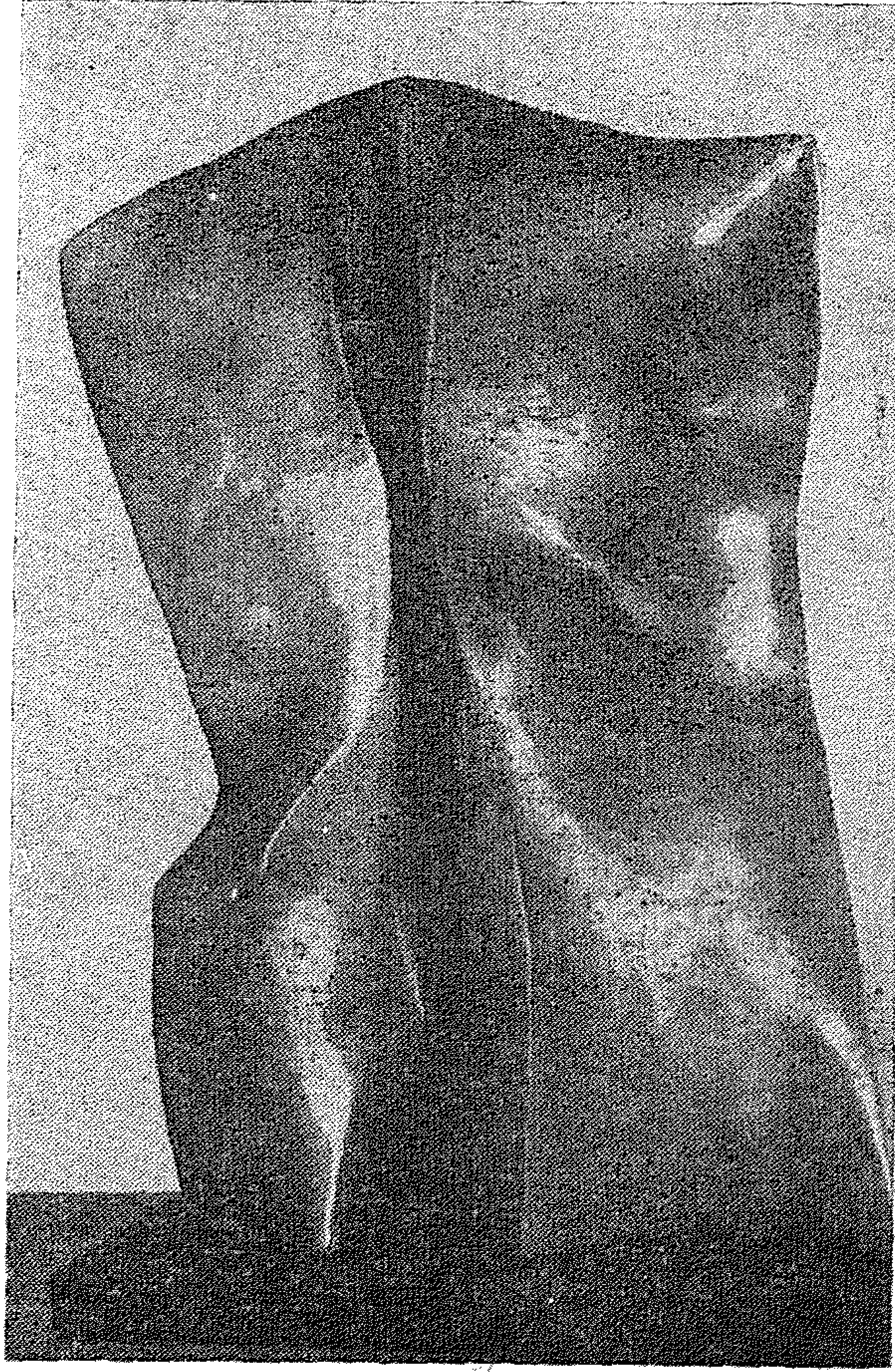
شكل (٣٧) روفينوتمايو ـ « النهم » ١٨٩٩ ـ ؟ لاحظ توزيع شقات البطيخ المطروحة أمام هذا الشخص النهم الذى يتناولها بابتهاج ـ كما يمكن ملاحظة الايقاع القوسى المتردد بين شقات البطيخ وقوس الذراعين ، وقوس الباب الخلفى ونغمات اللب الموزعة باتقان فوق شقات البطيخ فى ترديد مميز .



شكل (٣٨) جورج پيلوز (١٨٨٢ ــ ١٩٢٥) « عضسوان فى النــادى » ، المتحف الاهلي للفن واشـــنطن د . س . لاحظ الحركة وجمال التكوين والاضواء والاندفاع فى اتجاه واحد ، وسحر التلقائية فى صياغة الكيان الكلى للوحة .



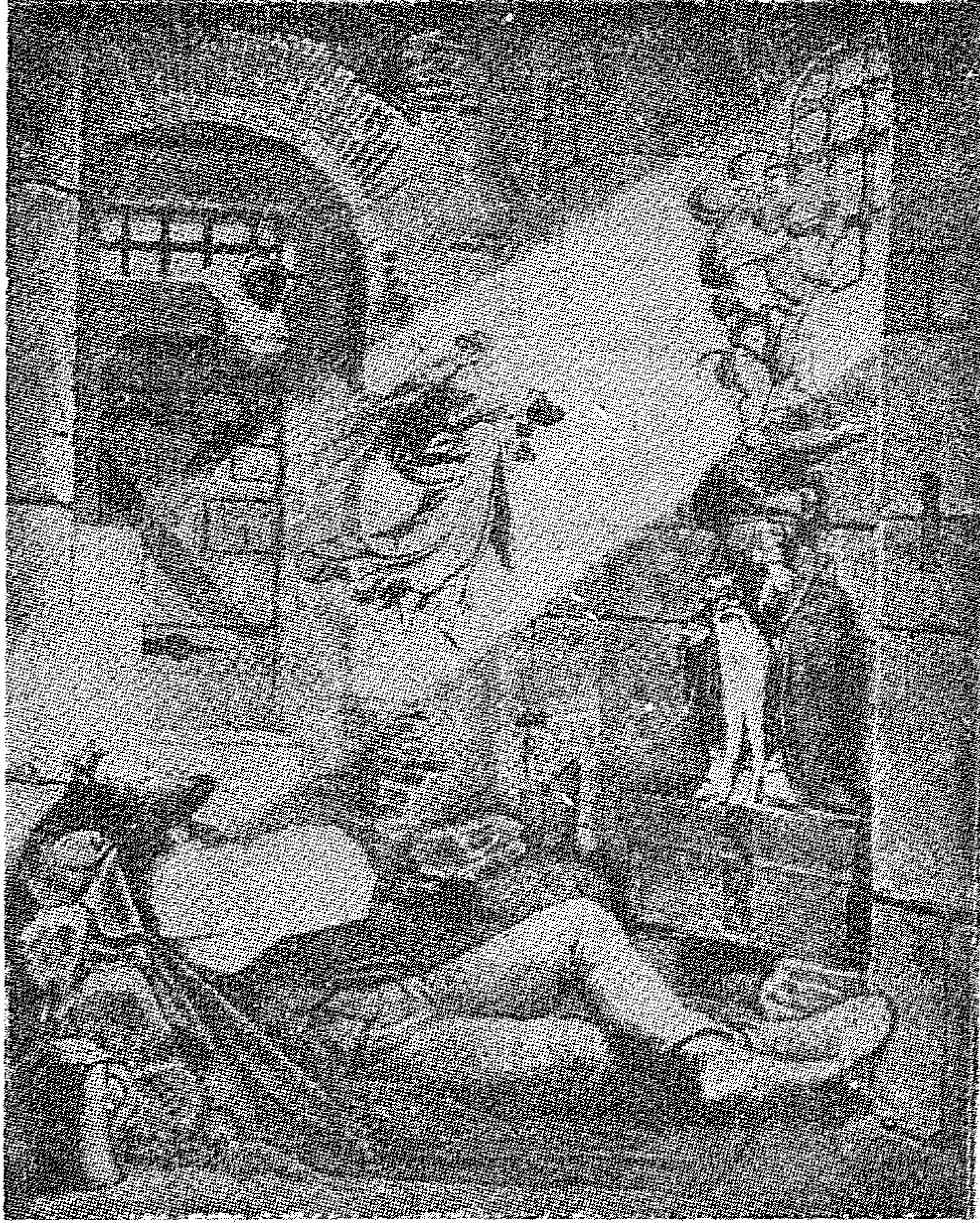
شكل (٤٥) رأس من التراكوتا لشيطان من العصر البابلى (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد) ـ المتحف البريطانى التمثال ملىء بالخيال الذى يلخص القسوة والشراسة من عديد من وجوه الحيوانات المفترسة .



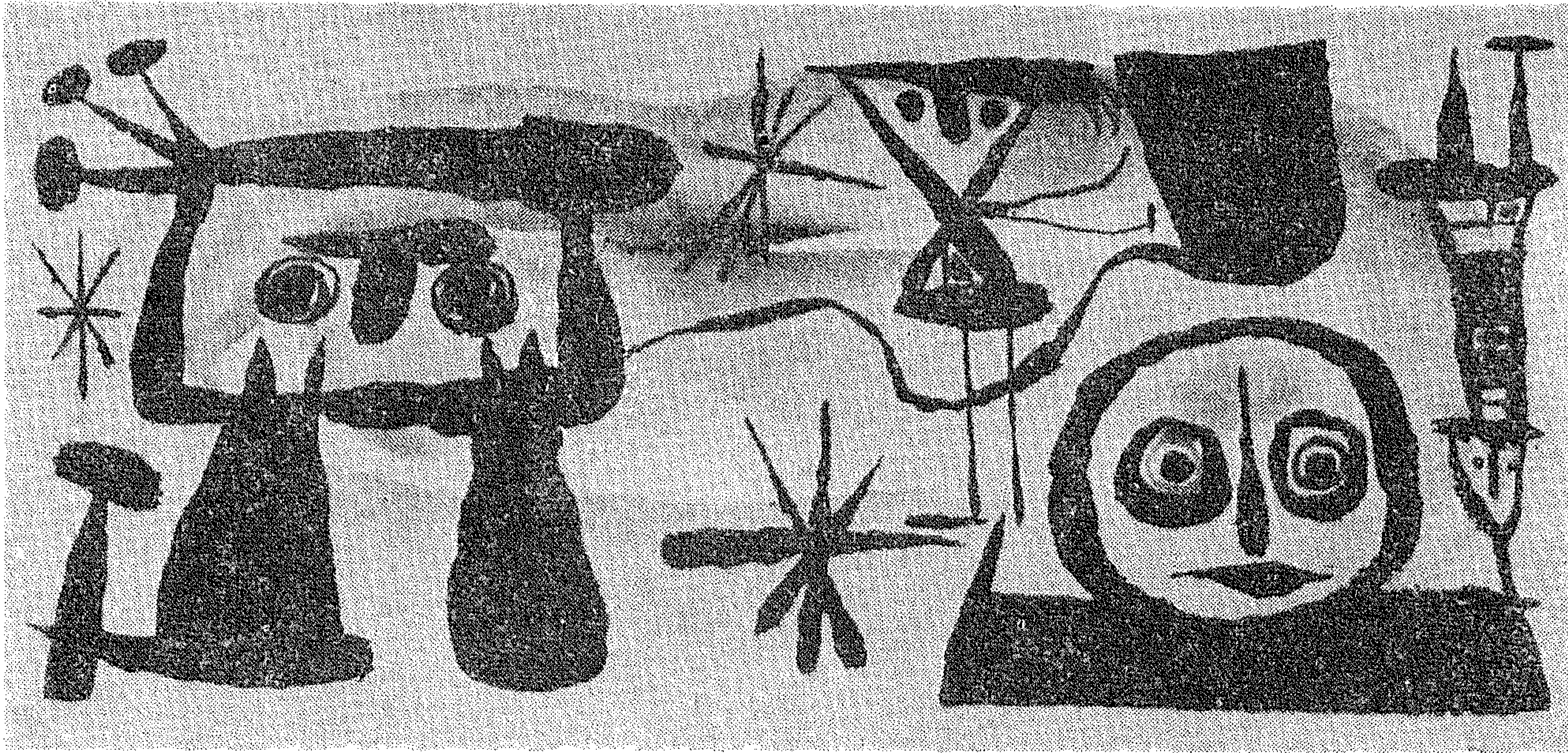
شكل (٤٧) جيو بومودورو ـ « واحـــد » ١٩٥٩ ـ متحف التيت لندن ـ برونز ١١٤× ٨٢٫٥×٢٥بوصة لاحظ القـوى المتصارعة التى يحملها هـــذا الجسم واستطاع الفنان أن يوحّد بينها فى هذا الكيان الذى يشبه ظهر الانسـان .



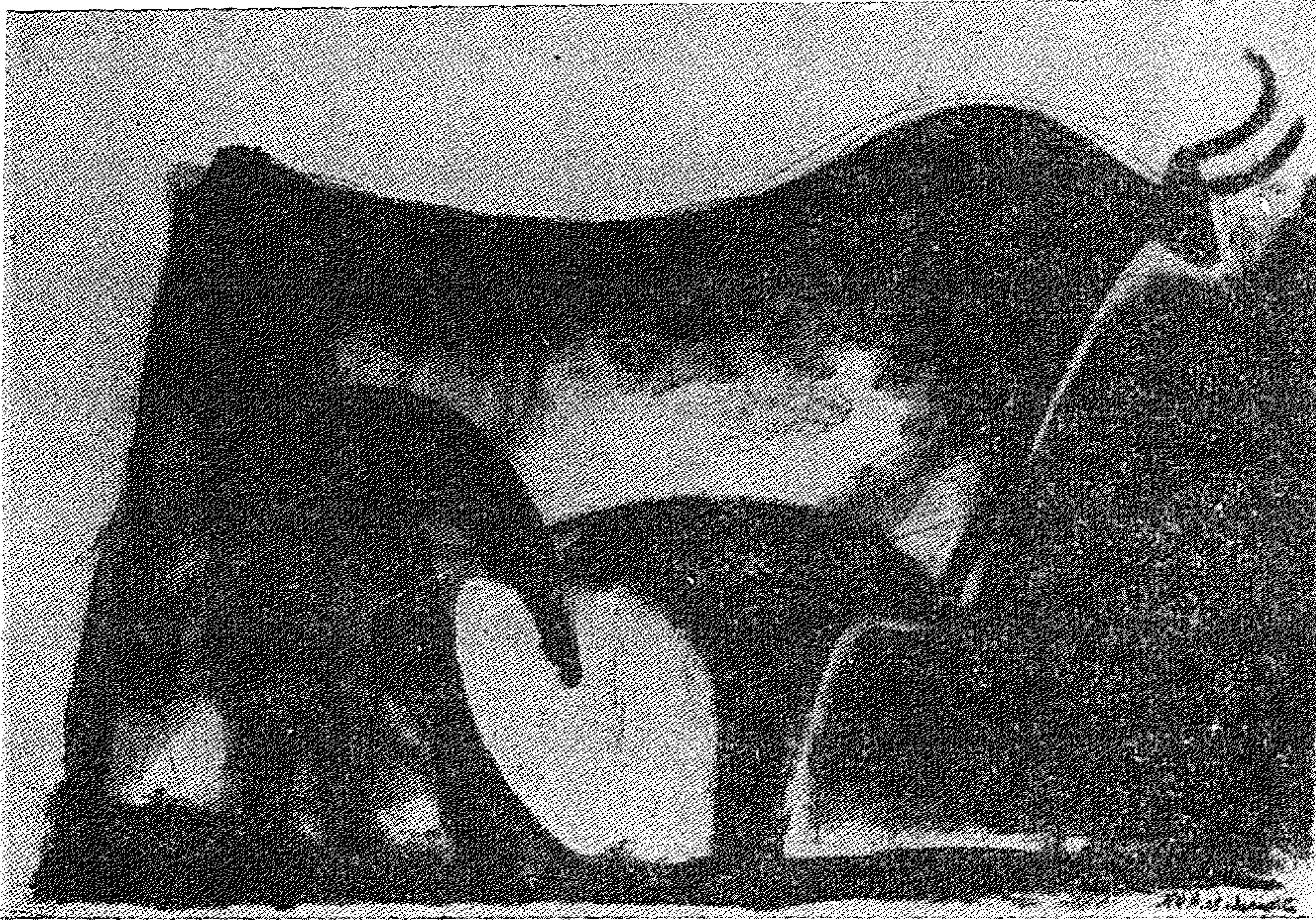
شكل (٤٨) ماكس بكمان (١٨٨٤-١٩٥٠) - « العائلة ». تأمل وضع الايدى الذى لعب به الفنان ليوضح مغازى مختلفة مع كل شخص ، المفكر ، والمكتئب ، والمهتم بنفسه ، والصورة فى مجموعها مثل واضح على الاسلوب التعبيرى بمعناه الحديث .



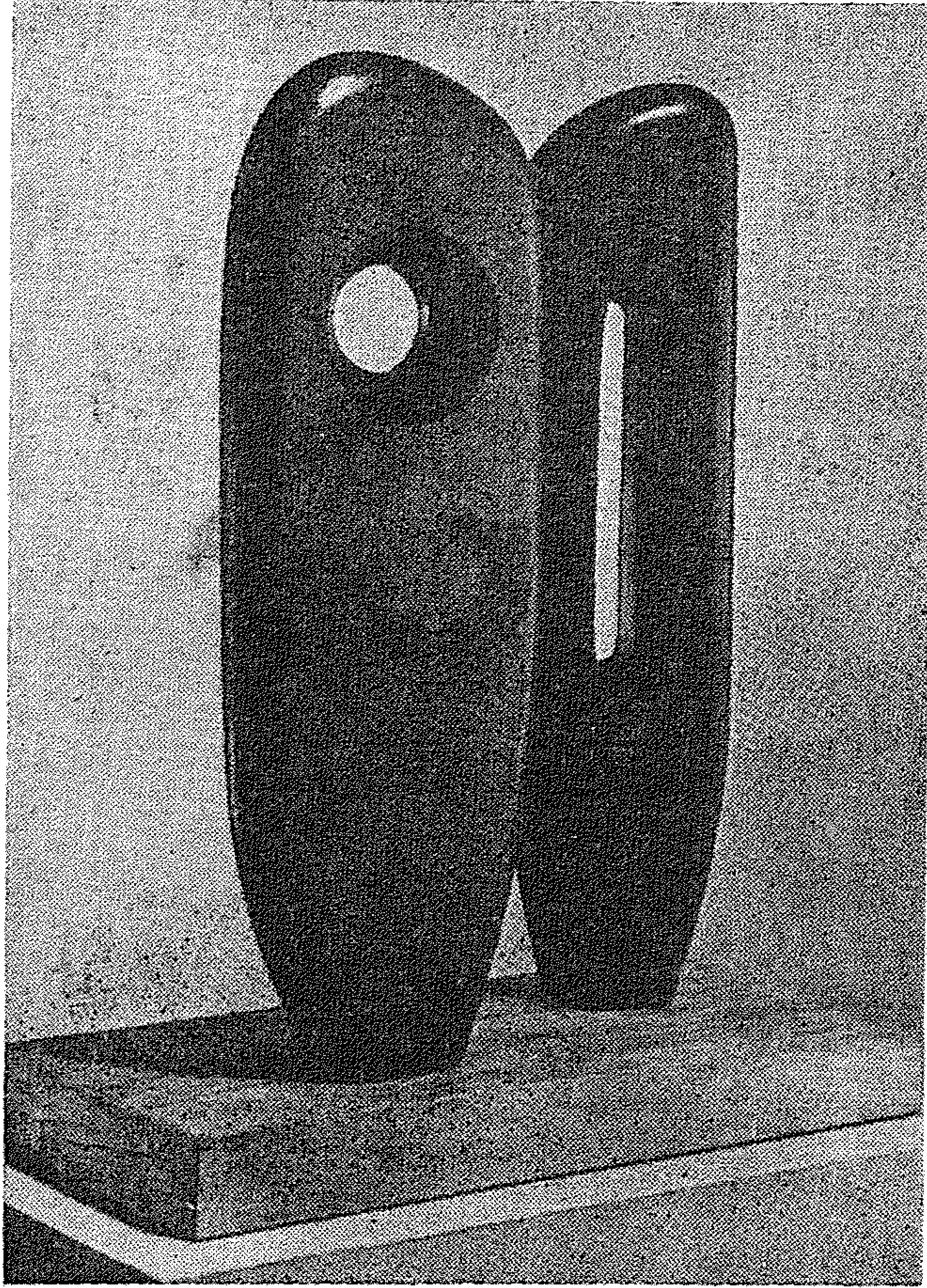
شكل (٤٩) شويند ـ « حلم المسجون » . عبارة عن مجموعة خيالات متعددة لاشباح يمتطى كل منهم كتفى الآخر ليصعد حتى مصدر الخلاص الوحيد فى السجن وهو « النافذة » التى تبعث الشعاع الباعث للامل وللبحث عن الحرية .



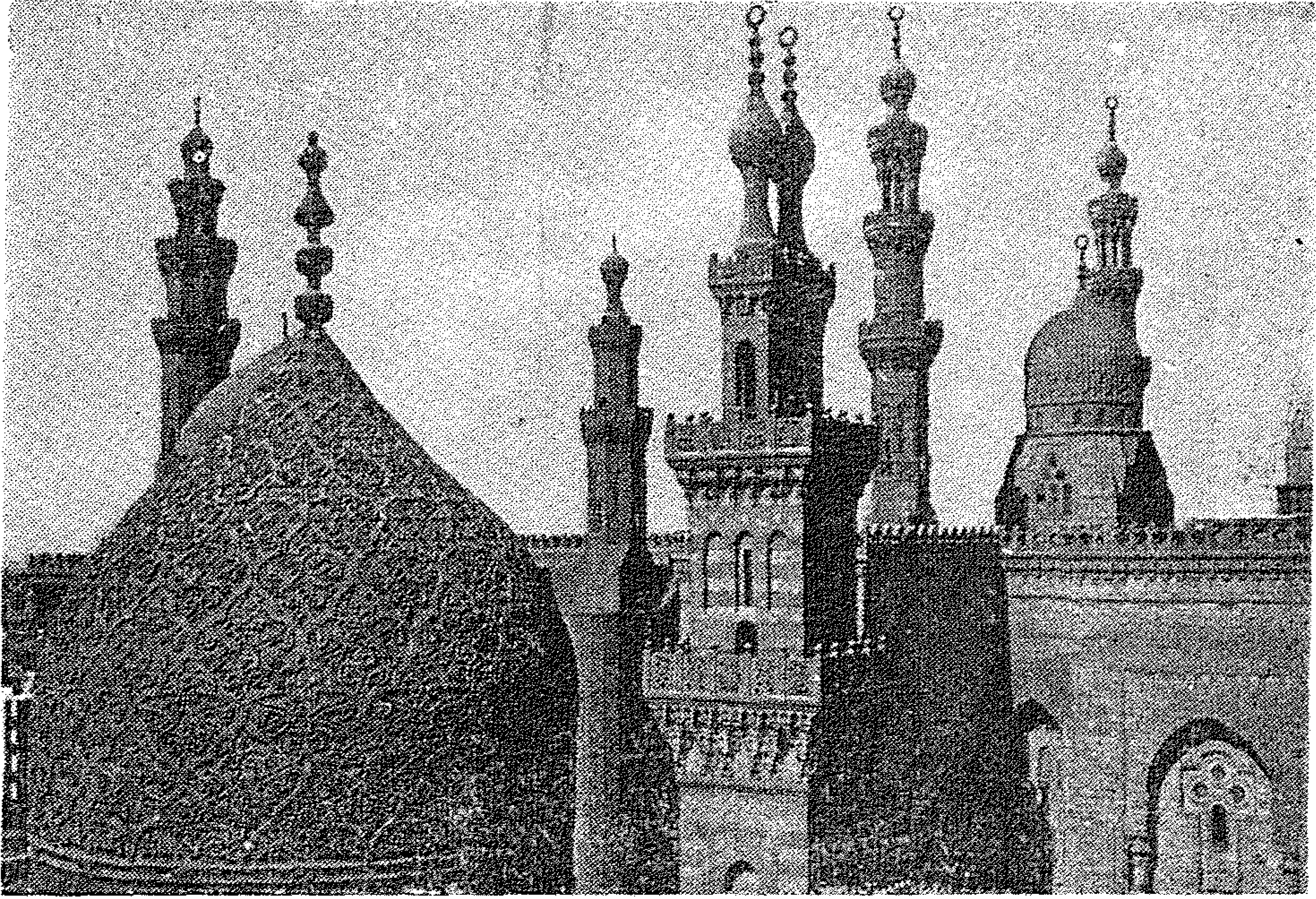
شكل (٥٠) جوان ميرو (١٨٩٣) « شخصيات وأنسجة » صورة رمزية مكونة من مجموعة شخصيات أكتفى فيها بعلامات يسيرة ذات أشكال دائرية أو مستطيلة أو نجمية — لتعبر في خيال رمزى صامت عن الانسان فى مواقع مختلفة .



شكل (٥١) پابلو پيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - « الثور الاسود » (١٩٤٧) - متحف جاليرى لويس ليريس بباريس ، لاحظ التلخيص التجريدى الذى اتسم به هذا الثور ، بمساحات سوداء معبرة ، وخطوط خارجية ملخصة : للظهر ، والامام ، والبطن ، والأرجل .



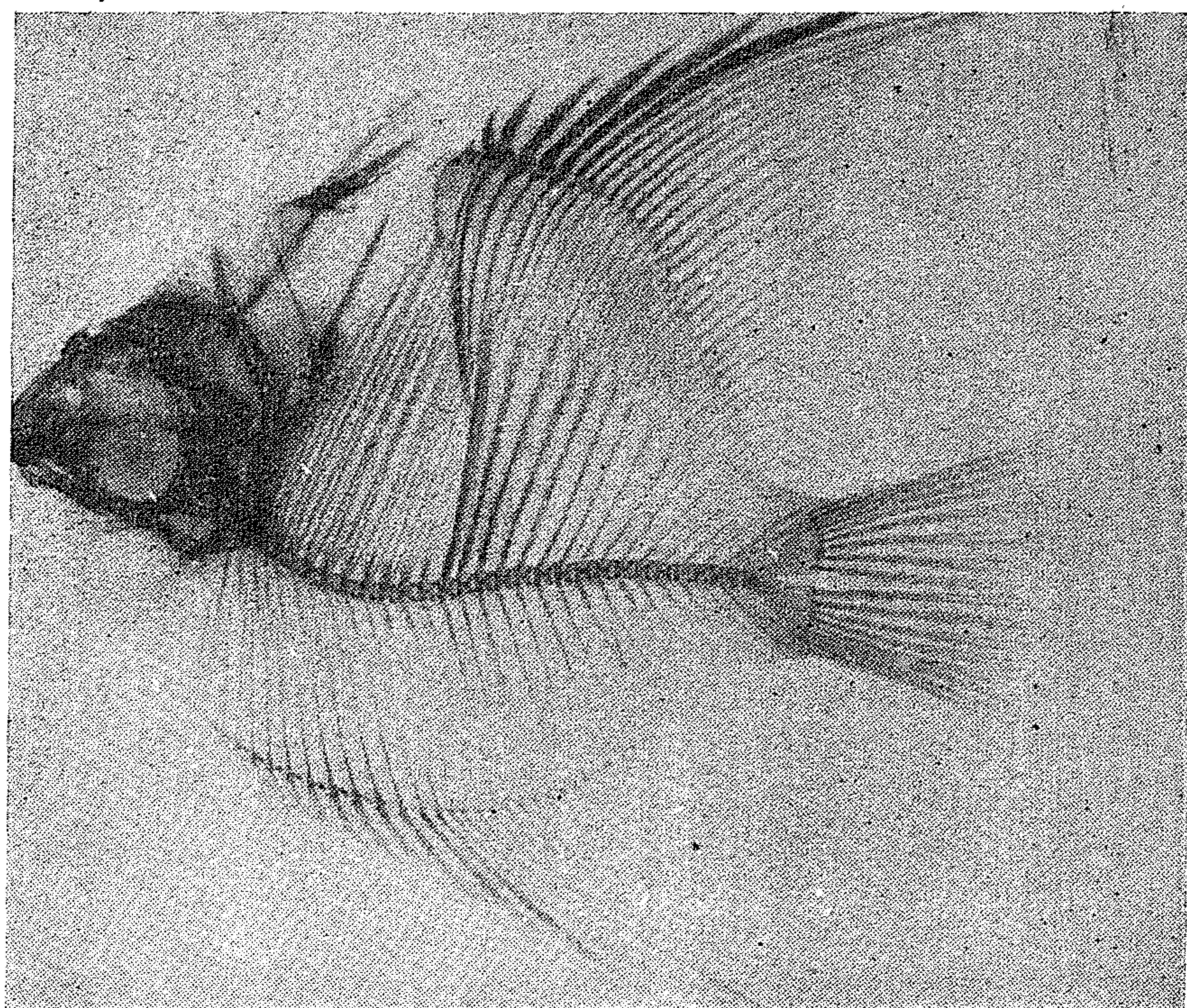
شكل (٥٢) باربارا هبورث « شخصـــان » (١٩٦٤)
متحف التيت بلندن . مدخل هندسى للتجـــريد ، يلخص
زوج آدميين متجاورين .



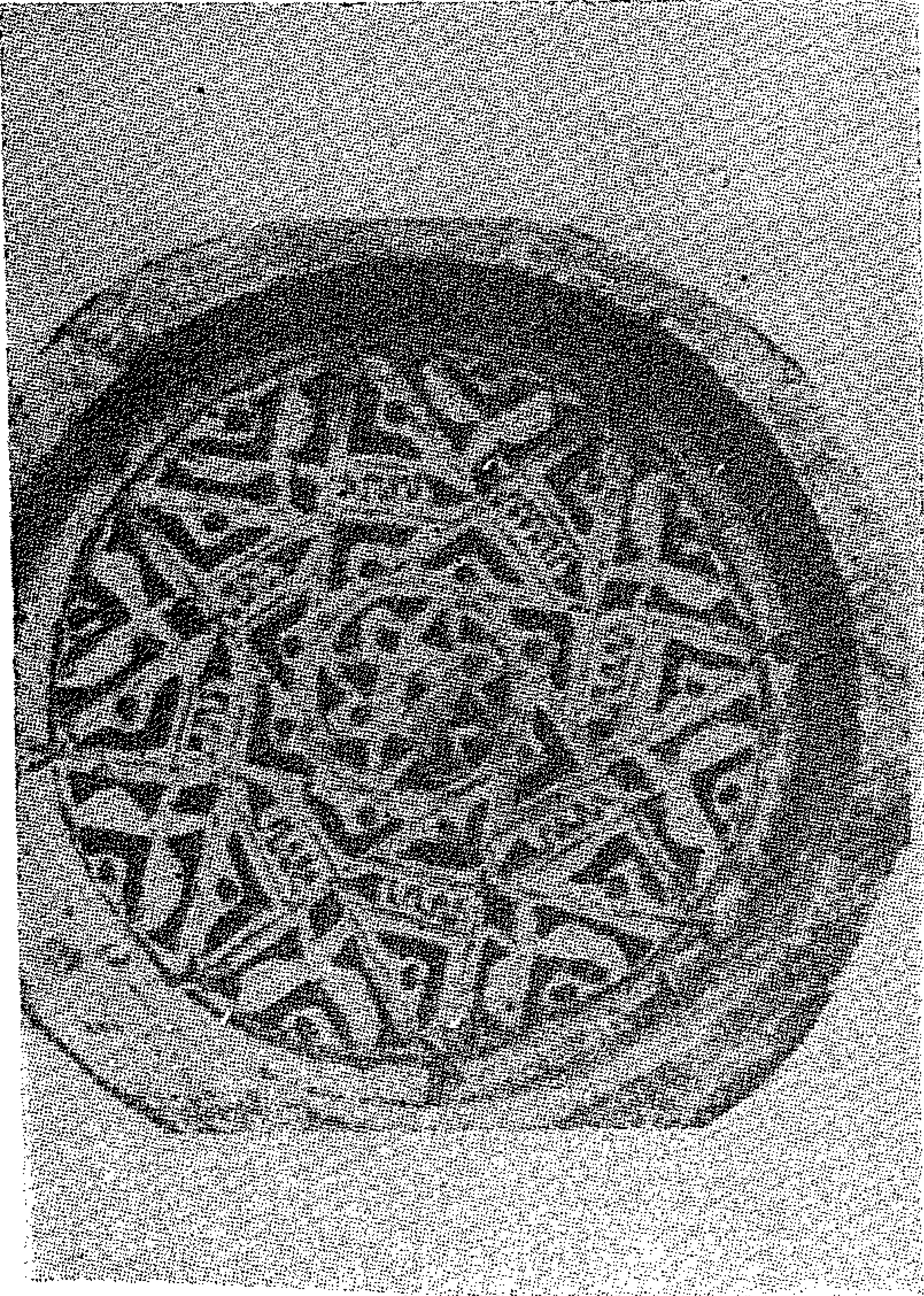
شكل (٥٣) القاهرة ـ مدينة الالف مئذنة ، لاحظ كرانيش الاسطح ، وتكرار العرائس التى تمثل مظهرا تجريديا مستوحى فى أغلب الظن من شكل الانسان .



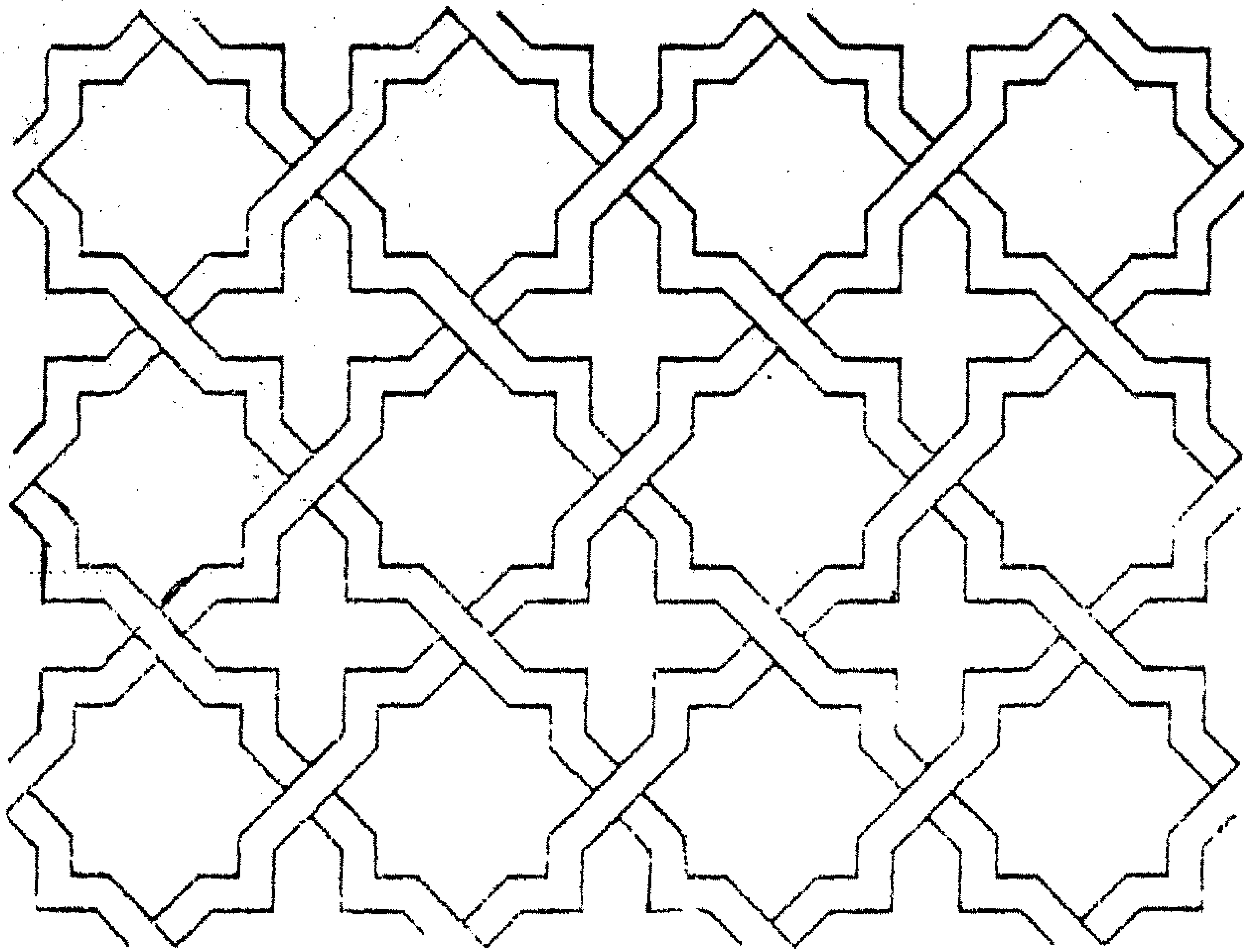
شكل (٥٤) صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة وحولها الزخارف الاسلامية . وتنظيم الصفحة بكتاباتها يعد من المظاهر التجريدية المميزة التى تحمل براعة التصميم .



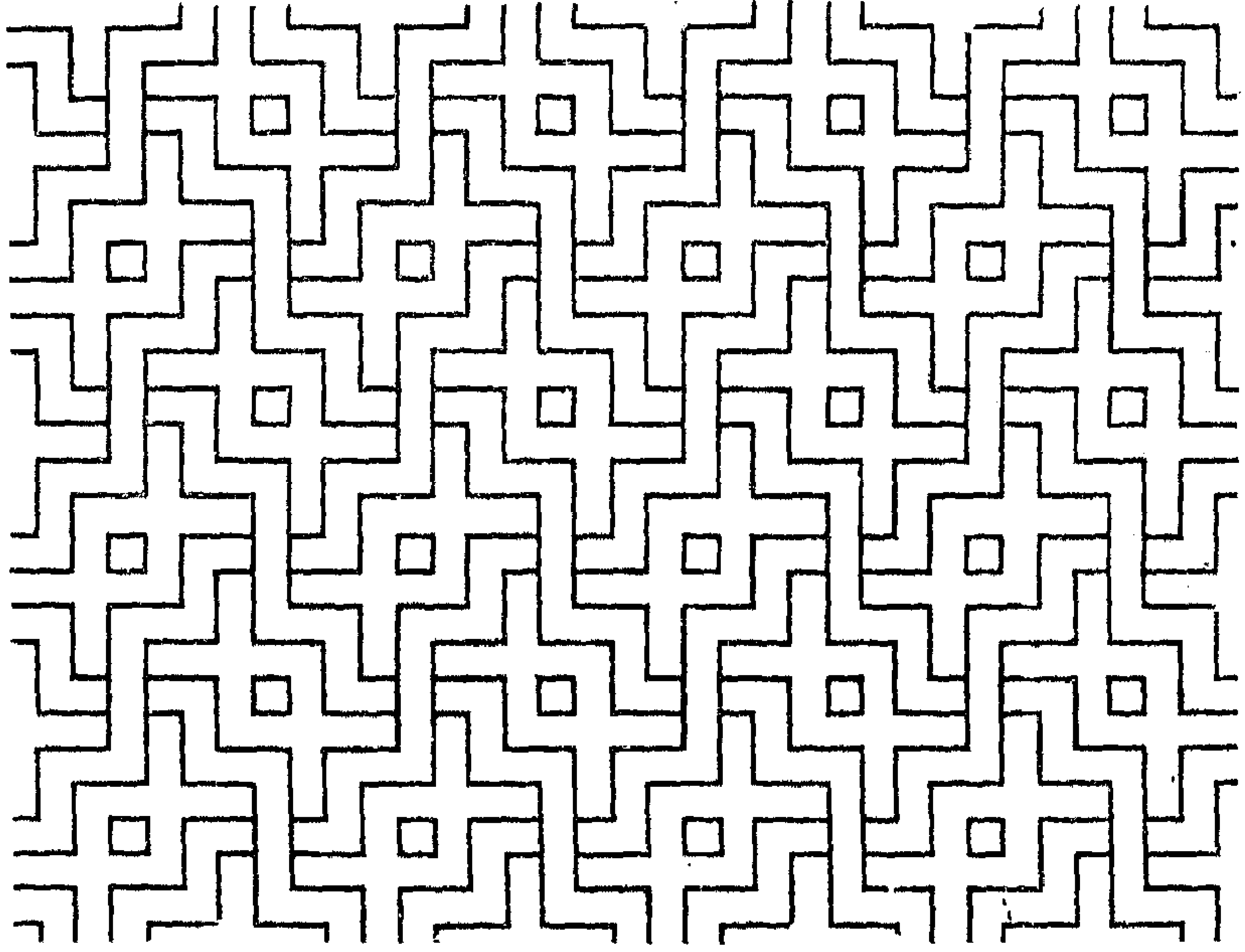
شكل (٥٥) « هيكل سمكة » ـ وهى تحمل انظاما تجريديا ايقاعيا فى تكرار العظام وتوازيها بميل متدرج ، وفى اتجاهات مختلفة ، من سلسلة الوسط حتى الزعانف أسفل وأعلى السمكة ، وفى الذيل . أليس فيها نظاما ايقاعيا تجريديا لا يحتاج الا الى لمسات ضئيلة من الفنان ، ليحصره فى لوحة ويخفى منه معالم السمكة .



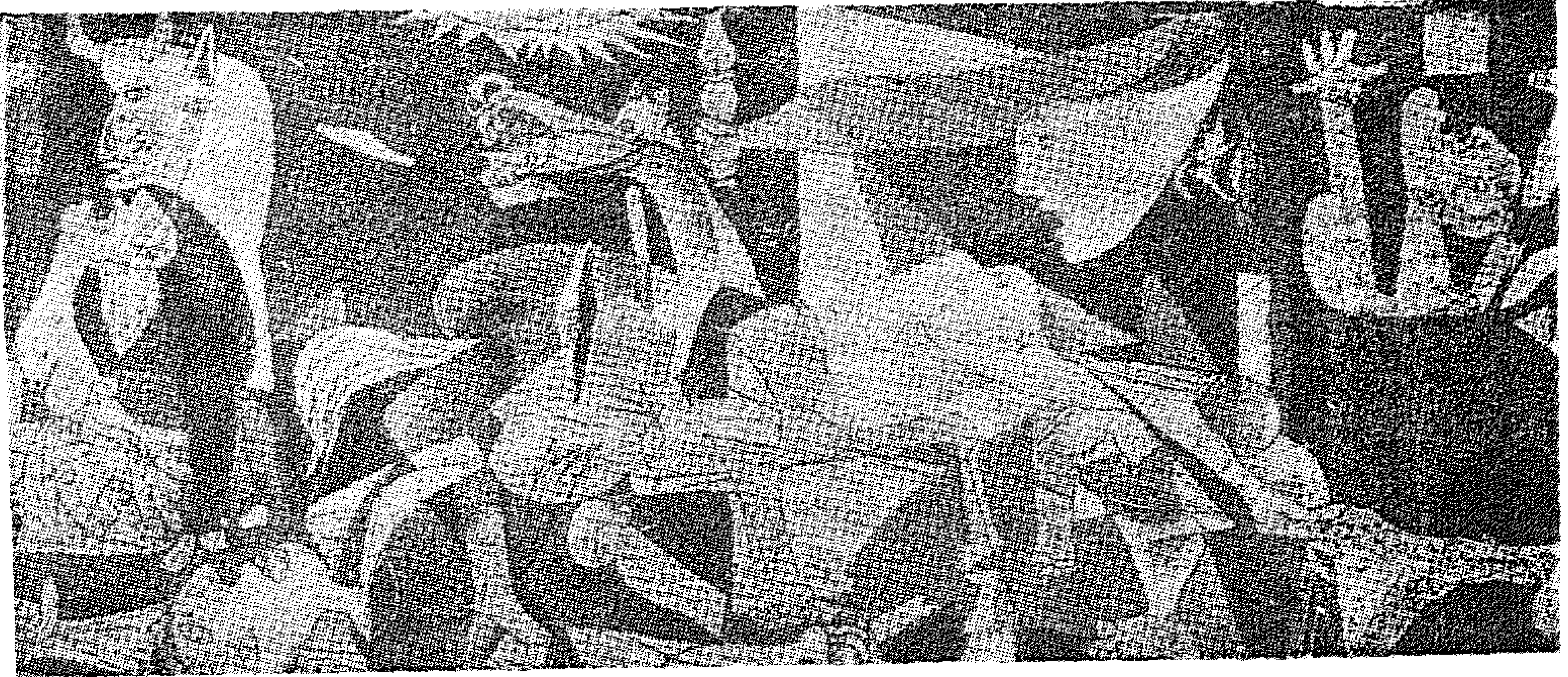
شكل (٥٦) شباك قلة من التراث الاسلامى ويرى فيه تجريد هندسى متلائم مع استدارة رقبة القلة .



شكل (٥٧) تجريد هندسى اسلامى مؤسس على شكلين متنوعين متتاليين وكل شكل منهما يتمم الآخر . والشكل هنا لا نهائى لا تحده بداية أو نهاية .



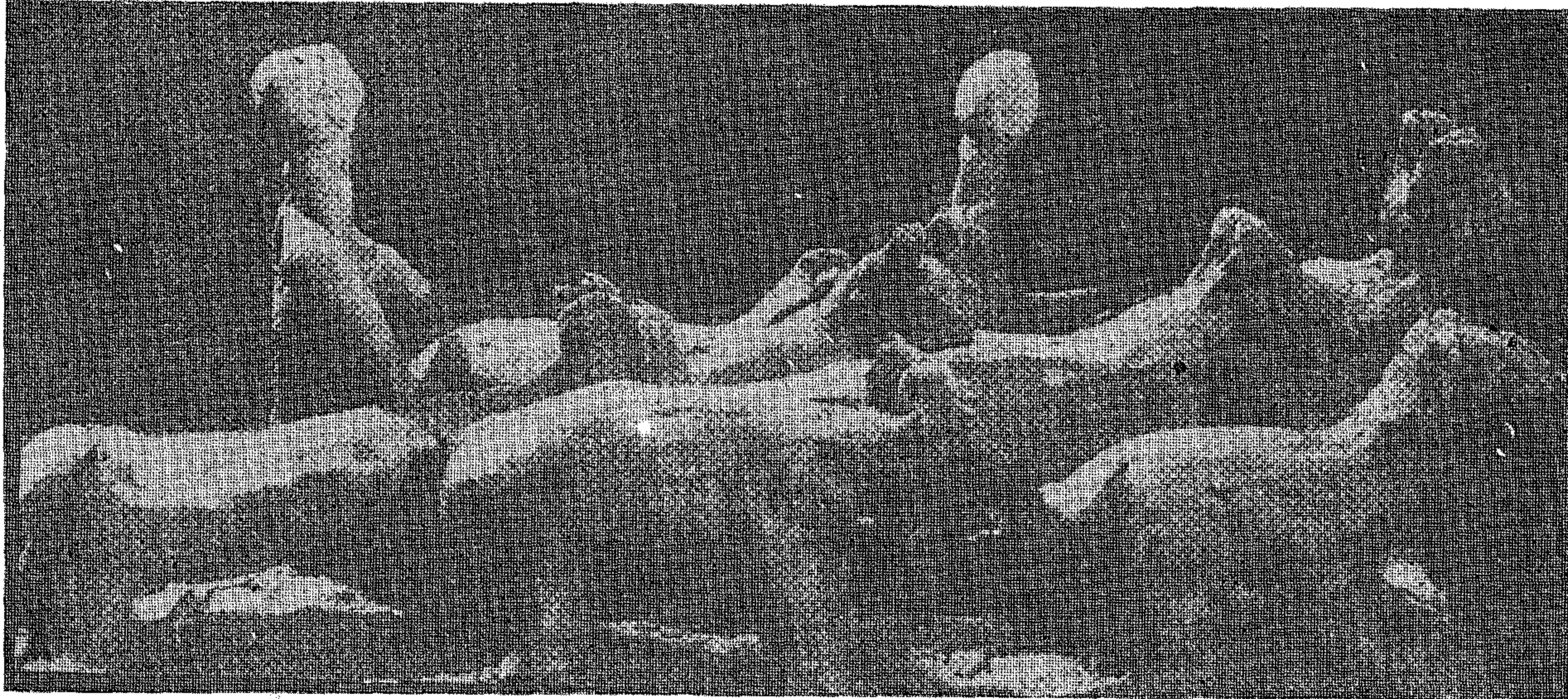
شكل (٥٩) يتكون الايقاع من متواليات هندسية قوامهـــا ٢ ، ٣ رأسى وافقى يتبعها ٥ أحيانا رأسية وأحيانا أفقية بالتبادل وعملية التكرار تحصر مربعات وتولد اشكالا متقابلة بالتبادل ، والايقاع لا نهائى ، أى يسترسل الى مالا نهاية .



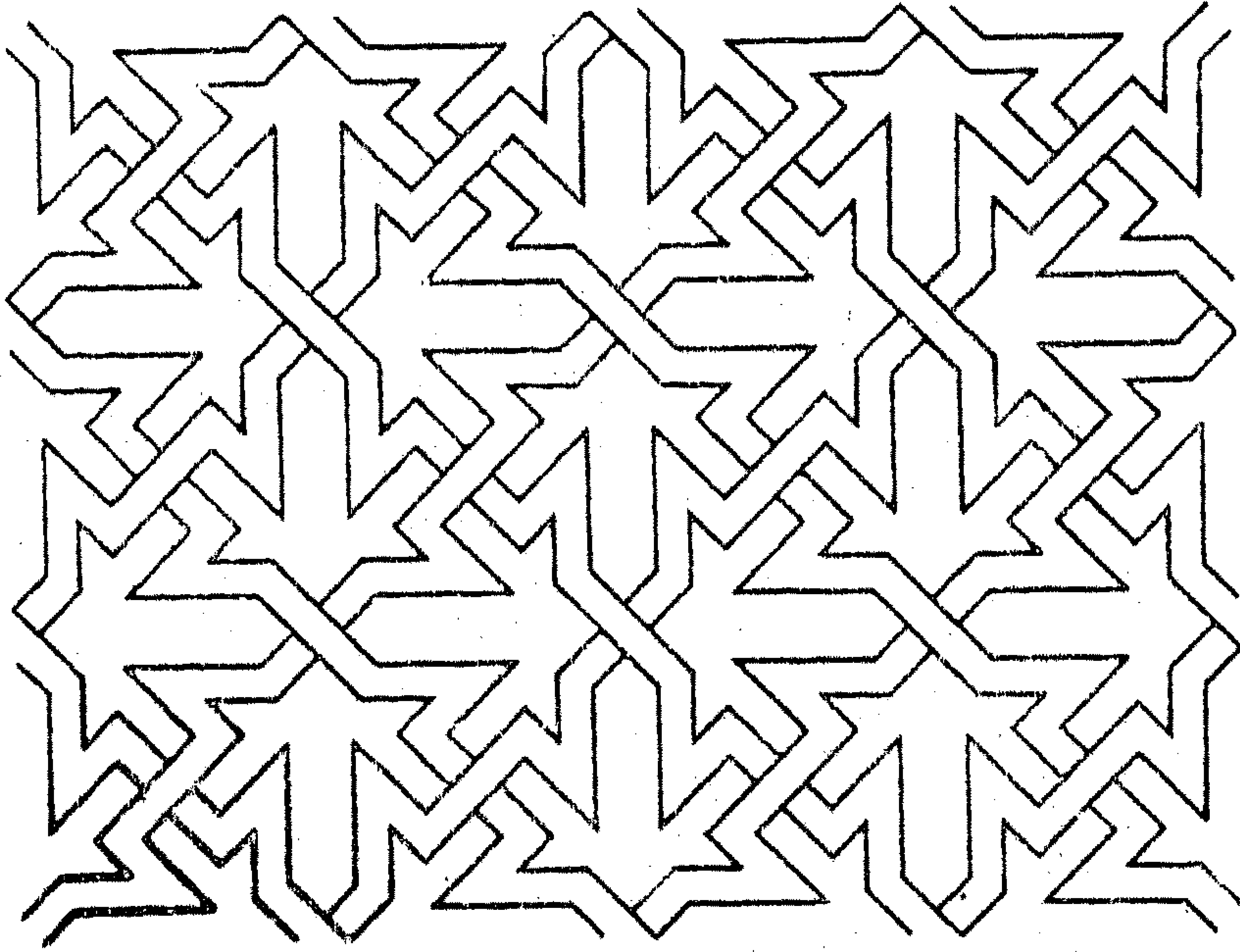
شكل (٦٠) الفنان الراحل بابلو بيكاسو ـ « جورنيكا » (١٩٣٧) ، من معروضات متحف الفن الحديث بنيويورك ، وقـد اعيدت للاسبان قبل وفاته . الصـورة تحكى فى رموز مأساة جورنيكا التى أمطرها النـازى فى ذلك الوقت بوابل من القنابل فاضحاها هشيما تذروه الرياح . والرموز المعبر عنها تثير الفزع ، فرأس الثور تمثـل وحشية الطيارين النازيين والفاشست الذين القوا بقنابلهم على المدينة ، والحصان يرمز لارض اسبانيا وقد جرحت الى درجة الموت ، أما الرأس التى تصرخ والذراع التى تحمل المصباح فترمز الى الضمير الانسانى الذى يلقى ضوءا على هذه المناظر المرعبة ، ليلوم بنى البشر . انها لوحة رمزية تعبر عن المأساة الانسانية بأسلوب حديث يوضح عمق العلاقة بين الفن التشكيلى ، والحياة .



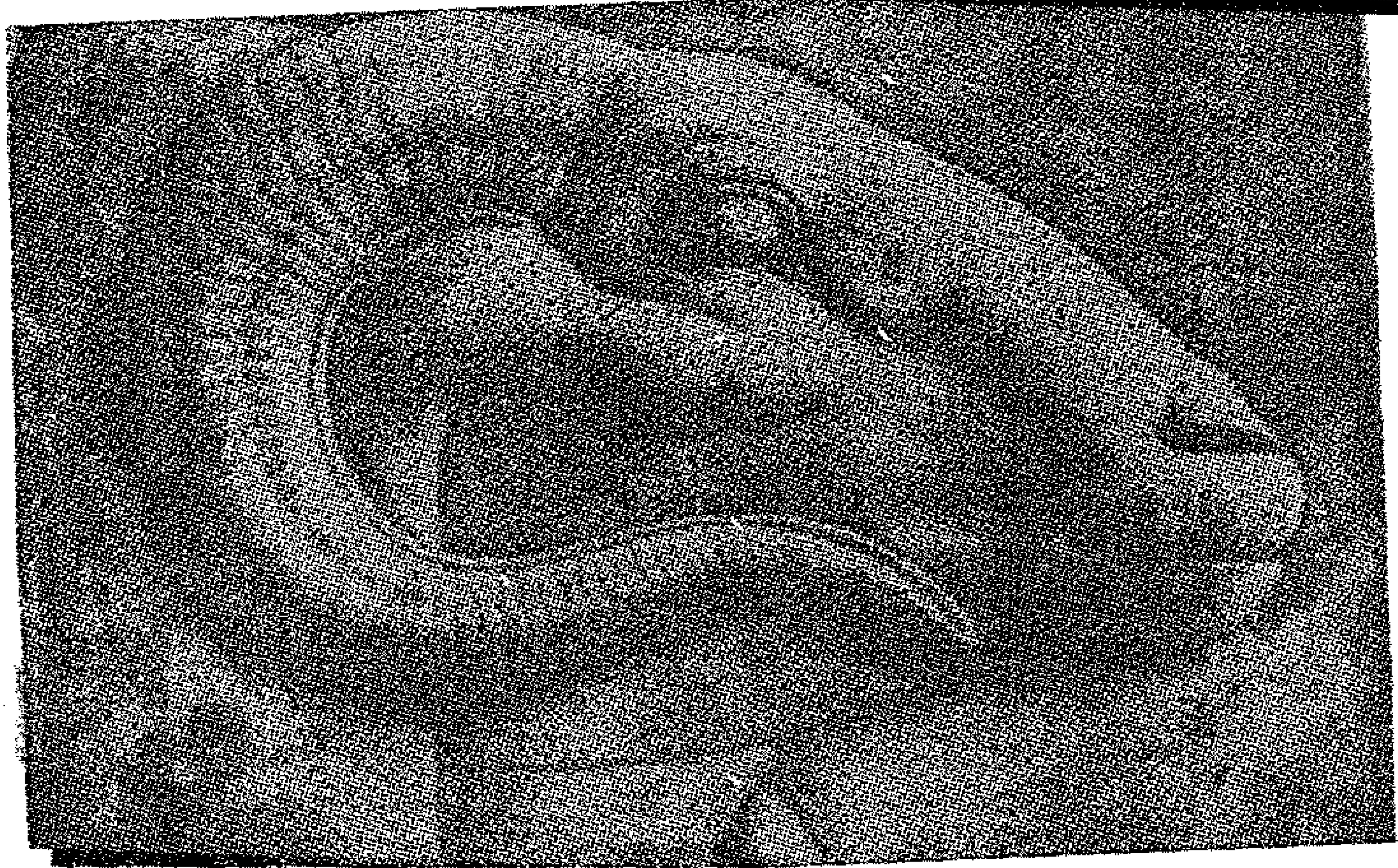
شكل (٦١) رأس لمقدمة سفينة من نهـر الشلد ببلجيكا ، نحتت بين القرنين الرابع والخامس بعد الميـلاد ـ المتحف البريطانى بلندن . تأمل قوتها التعبيرية التراجيدية وامكانية الافـادة منها في النحت التجريدى الحديث . .



شكل (٦٢) تشكيل لطفل فى السابعة ـ « الراعى والغنم » . هذا التشكيل تنظمه ايقاعات قوسية متصلة فى ظهور الحيوانات التى تنكمش وتمتد ، وتعلو وتنخفض وهى تسير متلاحمة بهدى من الراعيان الى الامام .



شكل (٦٤) رسم هندسى اسلامى متكرر لانهائى مؤسس على قواعد رياضية محكمة ، وهو يوضح ايقاعا تجريديا مستقرا .



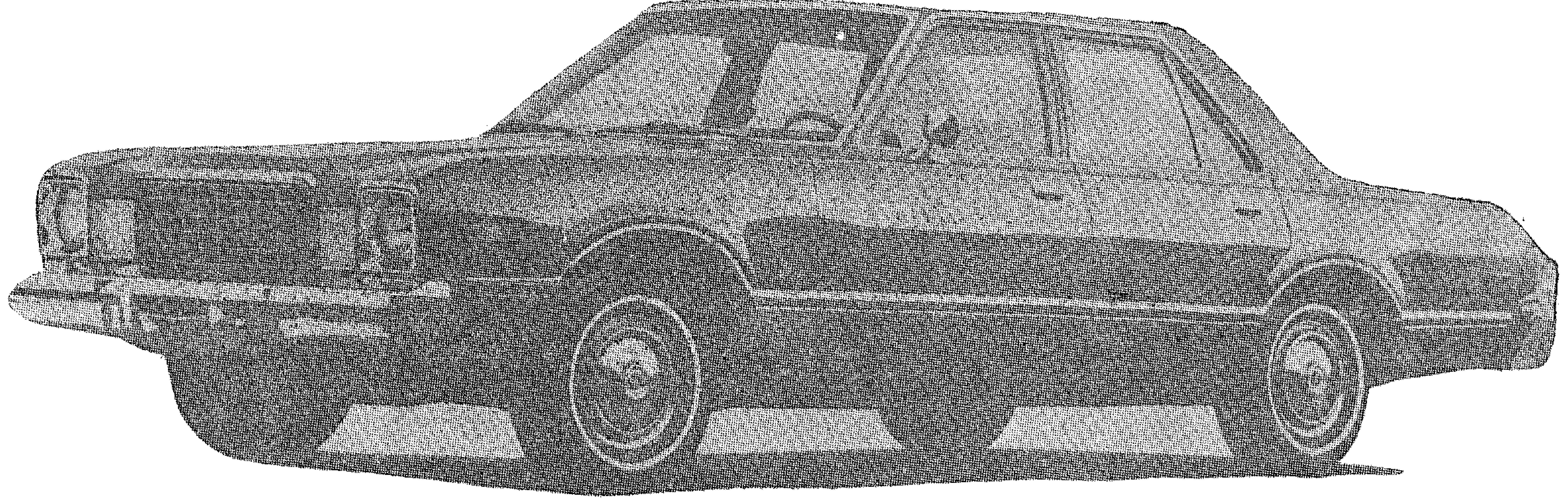
شكل (٦٧) لوحة بارزة لرأس كبش من العصر البطليموسى فى مصر ٣٣٠ - ٣٣٢ ق.م واللوحة مصنوعة من الحجر الجيرى ارتفـاع ٦½ بوصة ، وعرض ٨½ بوصة . وهو من الاشـياء المقدسة فى ذلك العصر ، لاحظ العباءة التى تكسـو جسـمه وتأمل الابداع المنظم المتدرج فى شكل القرن بتفاصيله ، وشـدة الملاحظة للدقائق فى التعبير ، والتى تبين تزاوجا بين العلم والفن - متحف المتروبوليتان بنيويورك .



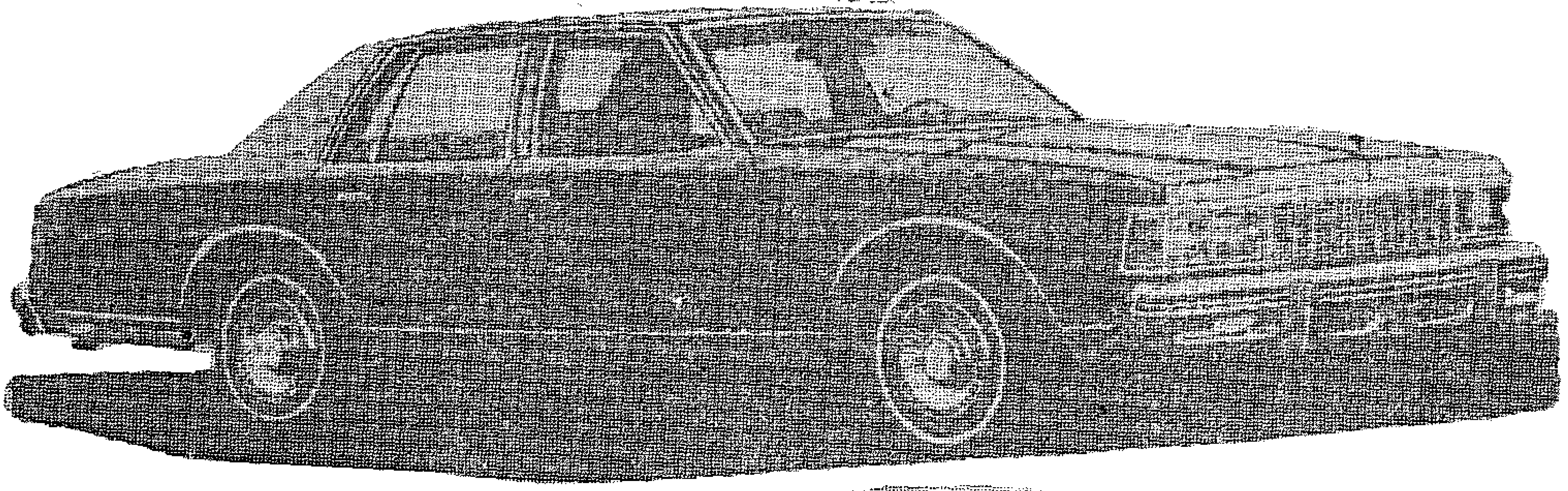
شكل (٦٨) سلفادور دالى « تحذير الحرب الاهلية » (١٩٠٤) متحف الفن الحديث بفلادلفيا . لاحظ خيال الفنان وقدرته على ايجاد صورة لجسم الانسان المصهر بمعول الحرب وعلامات الاذى والاستغاثة التى يئن بها الوجه وكل الاصابع المتوترة ، بينما تبدو السماء الملبدة بالغيوم ، والارض المتبسطة وهما رمزان يشيران الى أن الدنيا بخير ، والانسان هو الذى يحولها الى مأساة .

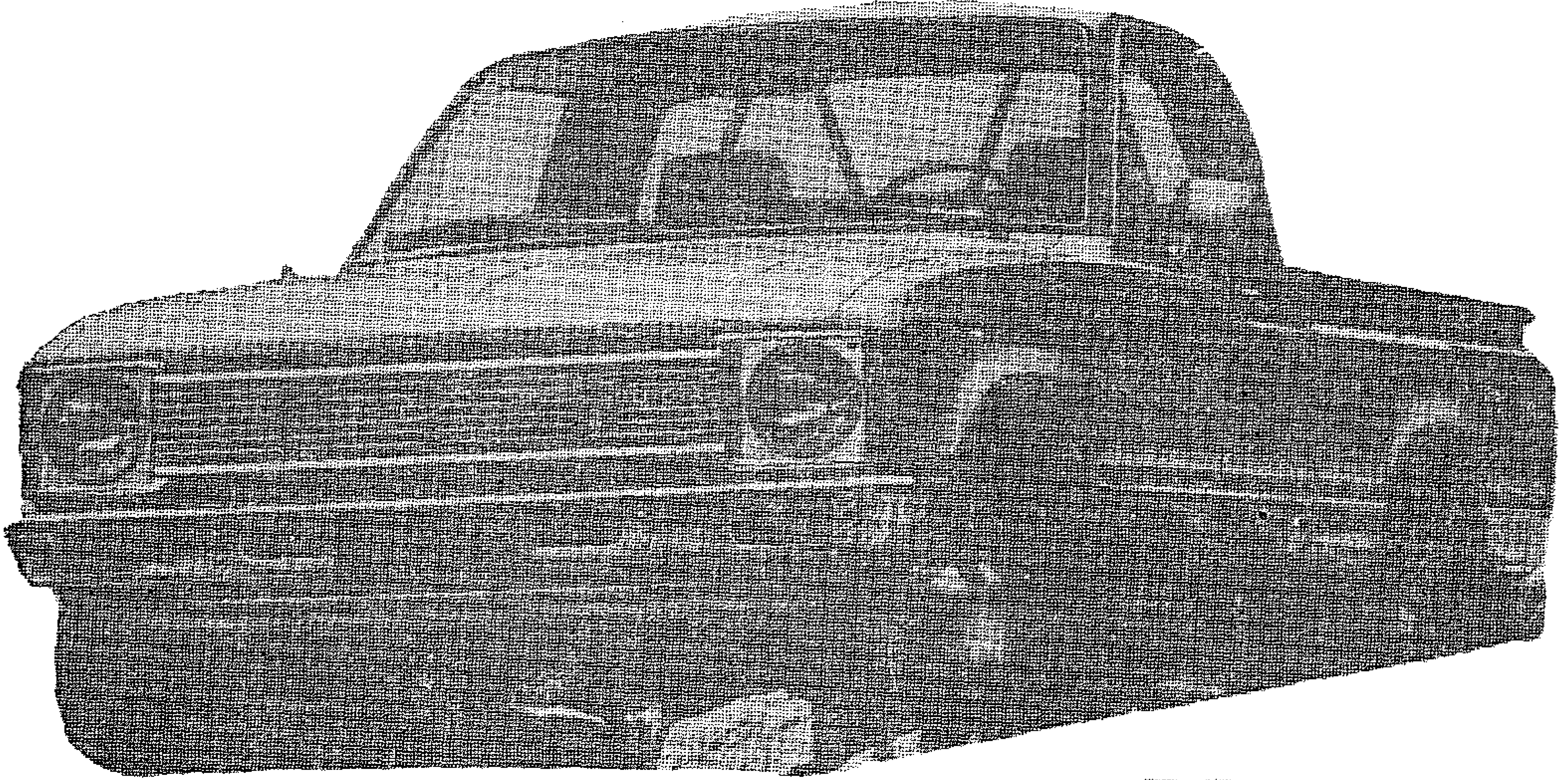


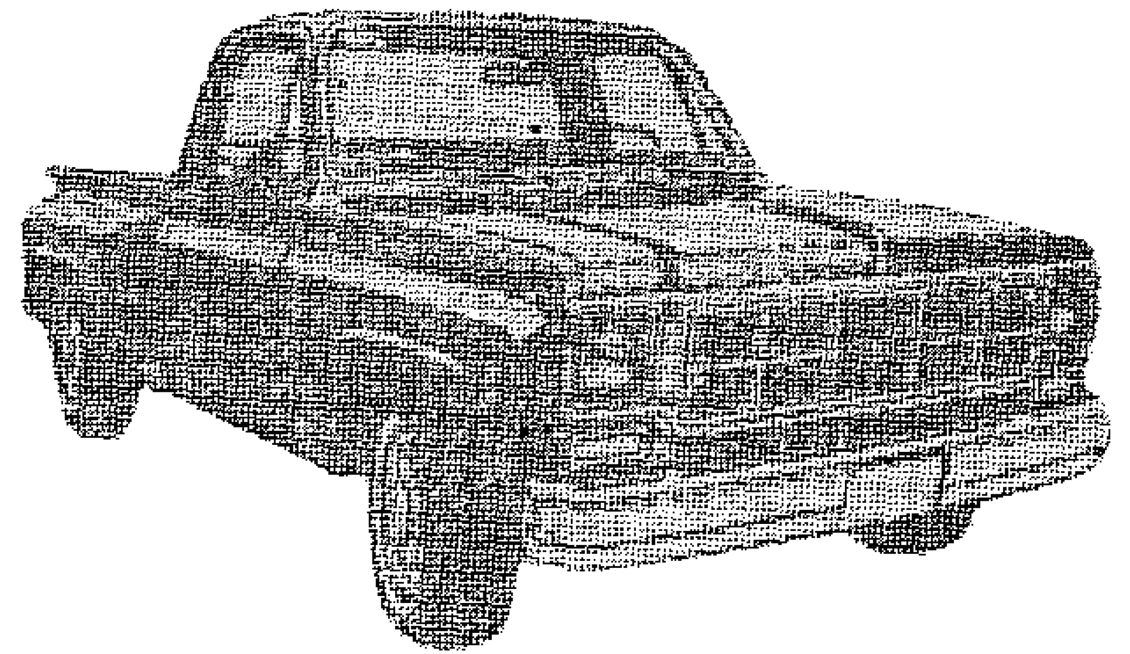
شكل (٧١) فرانشسكو جويا ـ عن حلبة مصارعة الثيران بأسبانيا ـ متحف بونا ـ تأمل الحركات ، والتجمعات ، والاضواء ، وعنف اندفاع الثيران ، وشغف الجمهور ووقفاته القلقة التى تنم عن حب الاستطلاع ٠ الا يرضح التحبير التشكيلى فى هذه اللوحة ، أن هوايته مثمرة ذكية ؟

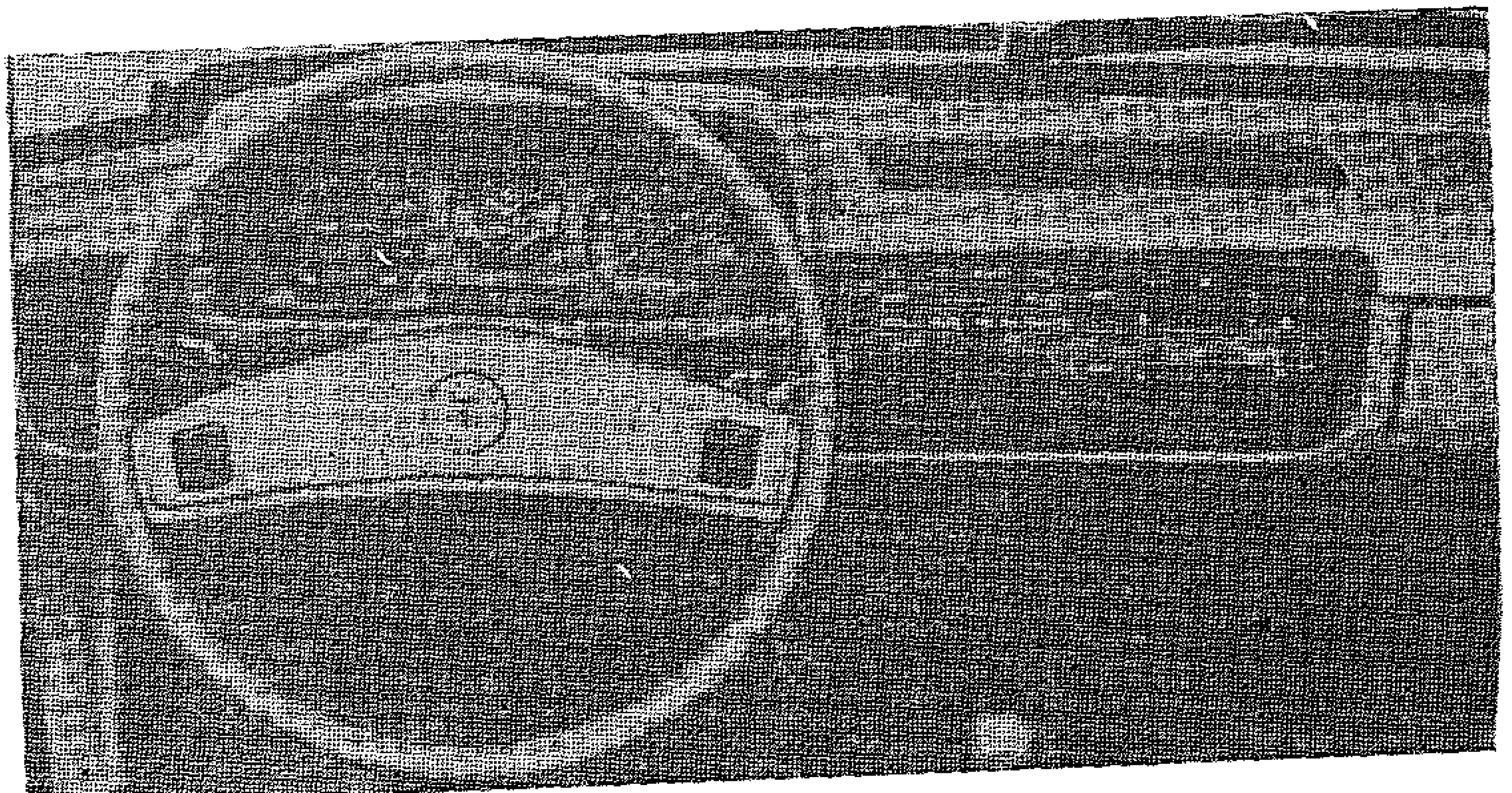


شكل رقم (٧٢) شكل حديث لسيارة بلايموث – انظر انسياب الشكل وتناسقه ، وترابط الفن بالصناعة وبالوظيفة لخدمة الانسان فى القرن العشرين ٠

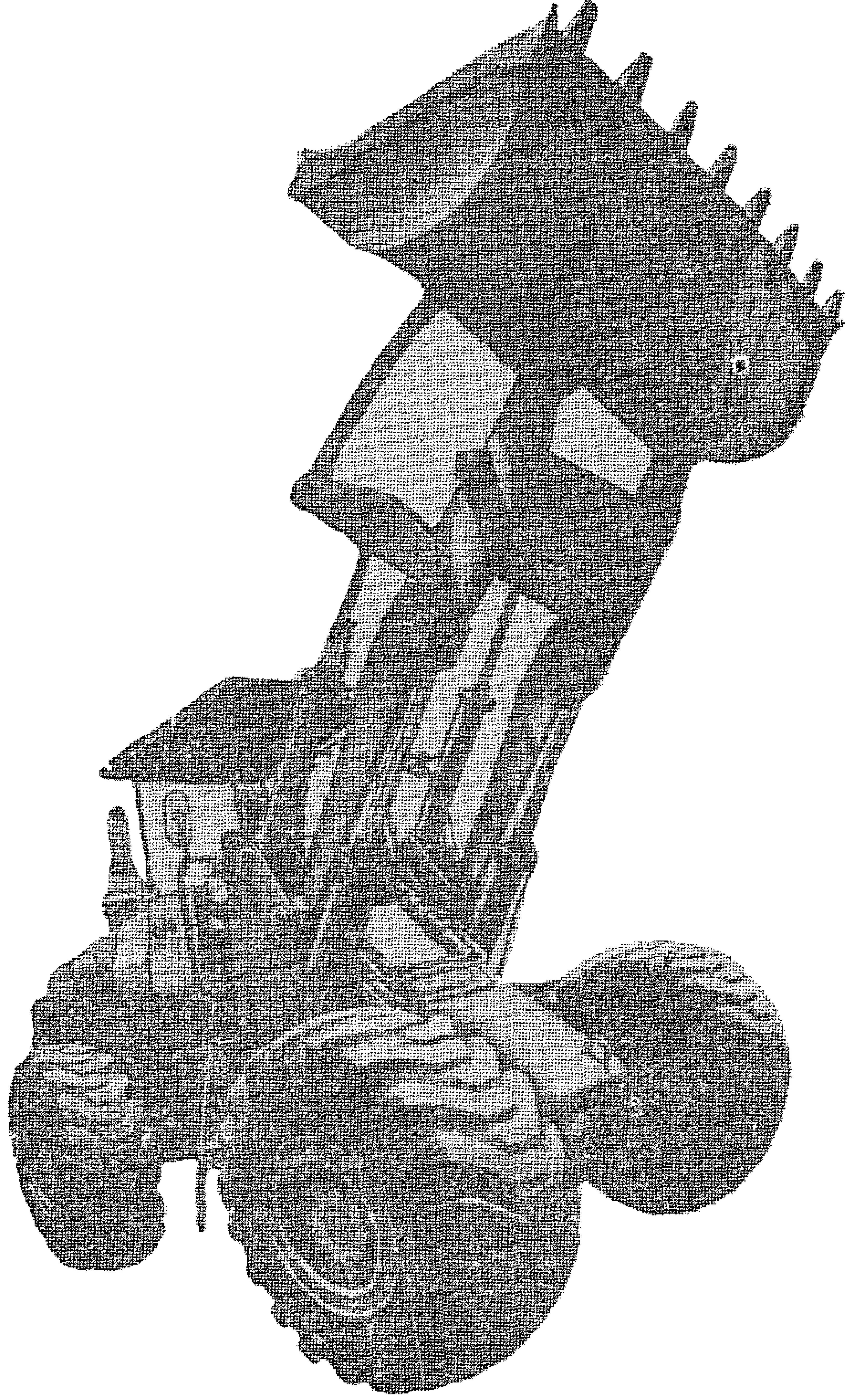




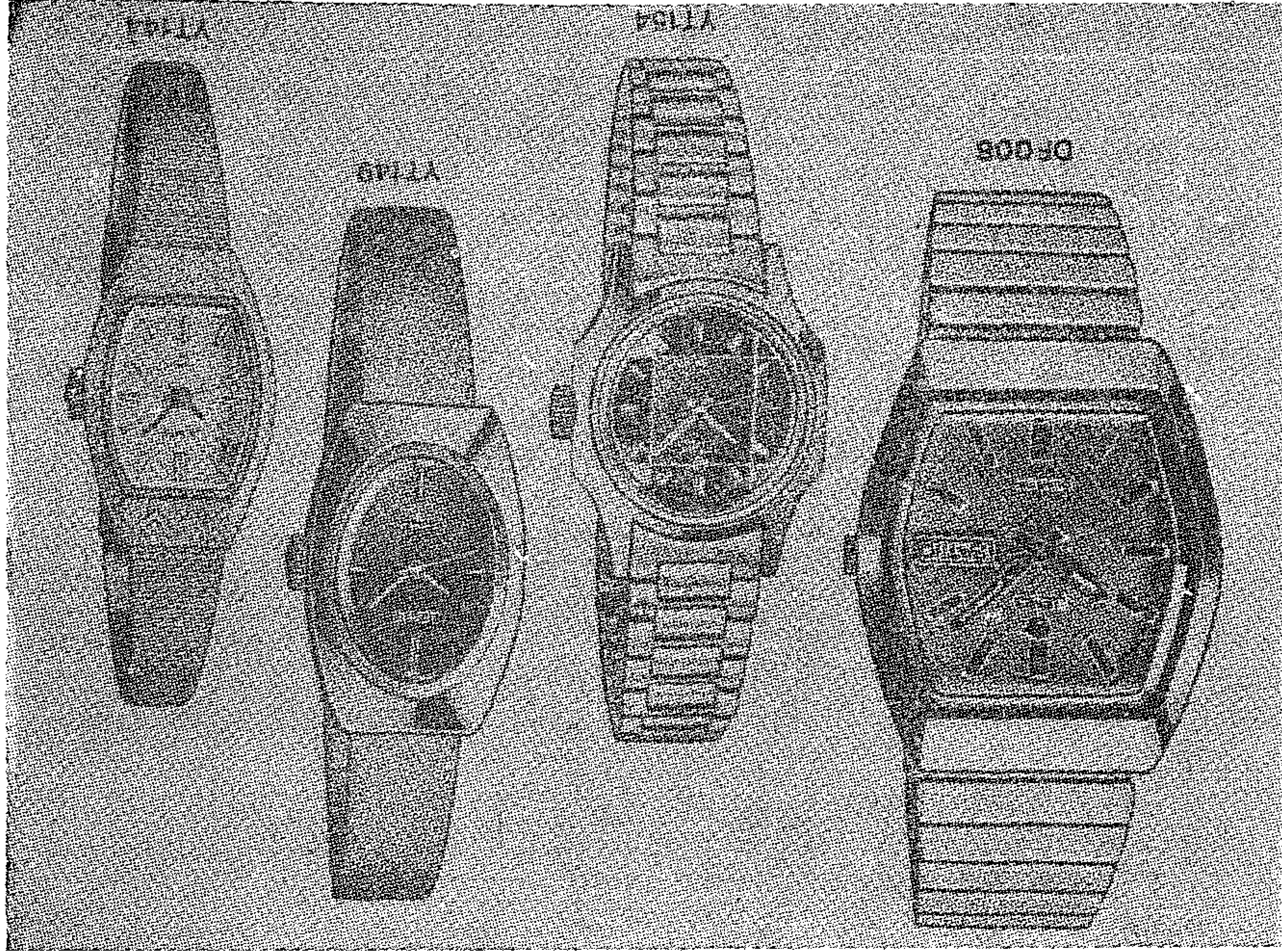




شكل رقم (٧٣) مجموعة من السيارات الحديثة ، وتابلوه داخلى لاحداها ـ انظر كيف ساعد التصميم الصناعى فى الارتقاء بشكل السيارة عموما واعطاها جمالا مميزا للقرن العشرين .

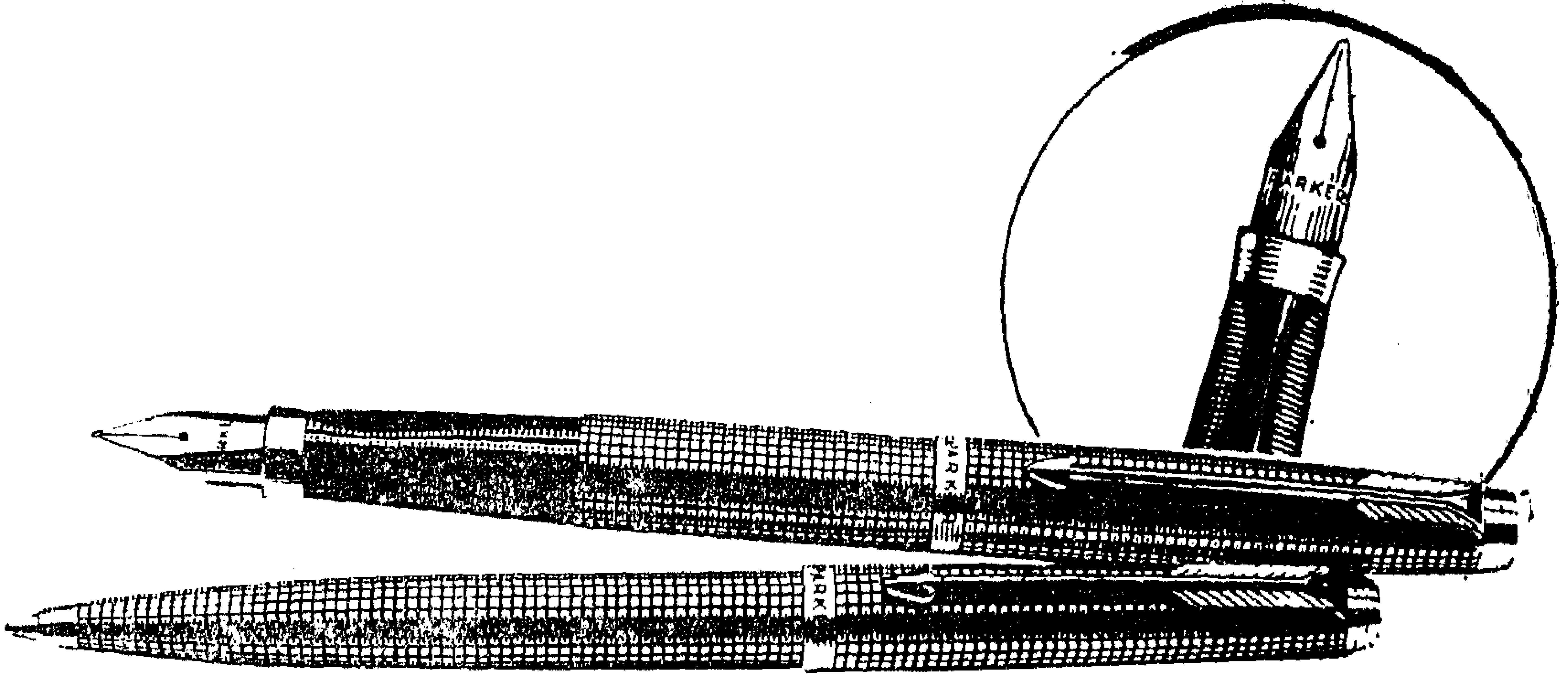


شكل (٧٤) واحد من آلات الحفر الحديثة ، التى ابتدعها الانسان لتنوب عن الاصابع الآدمية ، فى حمل الاتربة ، وحفر الاساسات ــ أن تركيبها المميز مثل حى على ربط الفن بالصناعة بل واعطاء شخصية مميزة لهذا الكيان المخلق لخدمة الانسان فى أغراضه العمرانية .

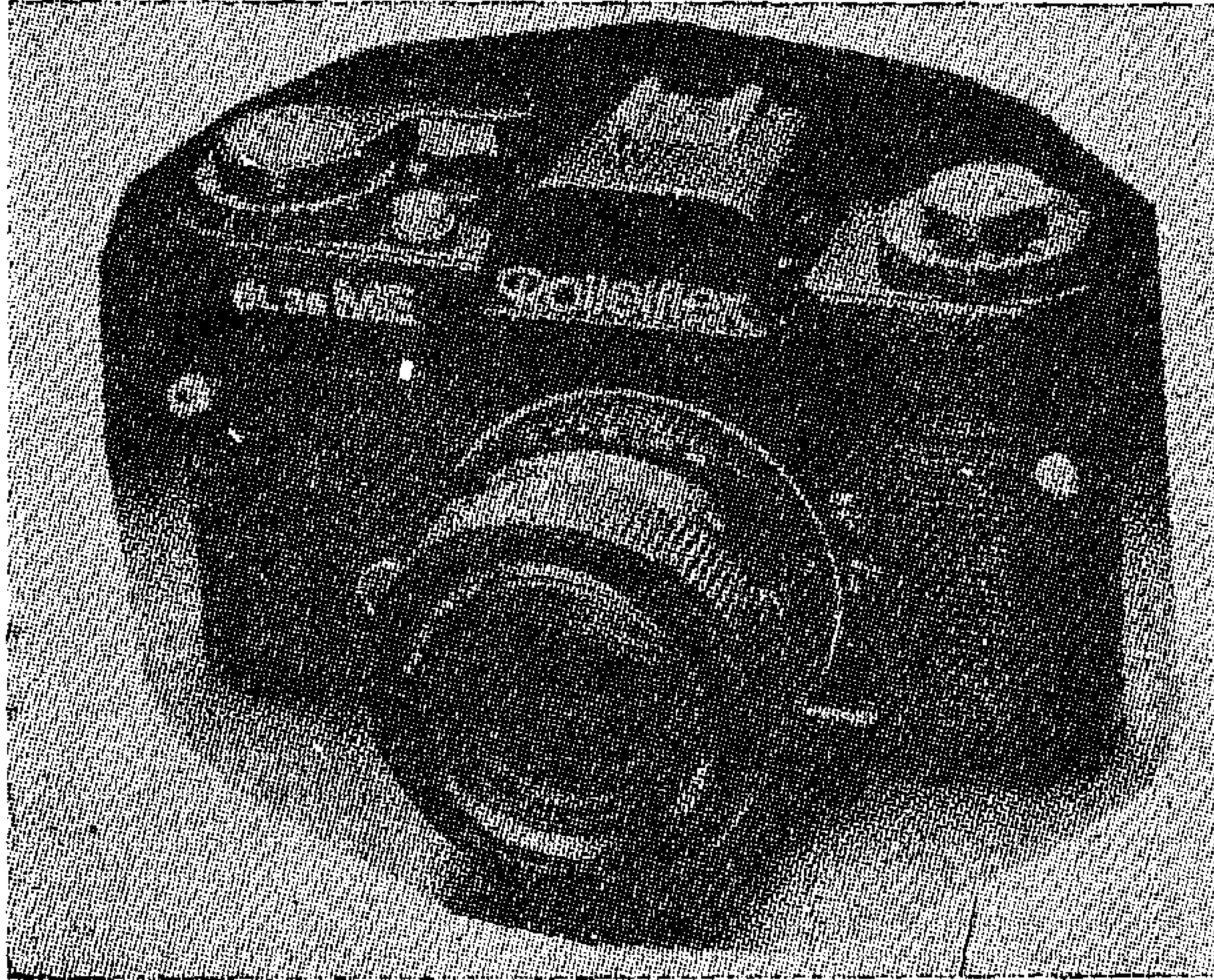


شكل رقم (٧٥،٧٦) مجموعة من الساعات الحديثة ـ وكلها خضعت للتصميم الصناعى وتدخل الفن ليعطى مداخل جديدة لشكل الساعة غير التى كانت مألوفة من قبل أنه القرن العشرون بتكنولوجيته المميزة ـ التى ساعدت الفن أن يلعب دوره فى تطور الصناعة .





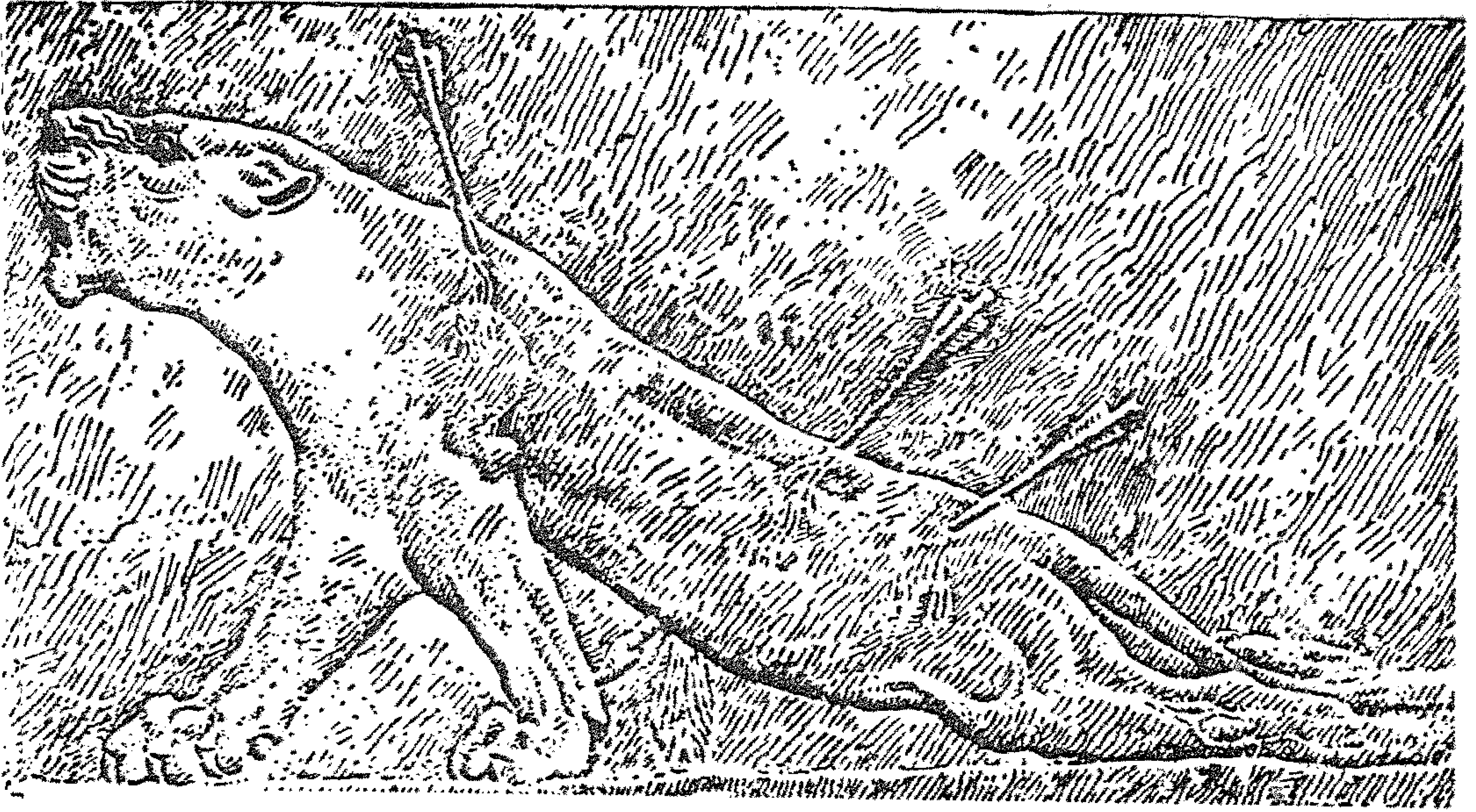
شكل (٧٧) أقلام حديثة تعطى مثلا حيا على ربط الفن بالصناعة والاقلام توضح جمال التصميم المعتمد على الملامس وتوليف خامات مختلفة .



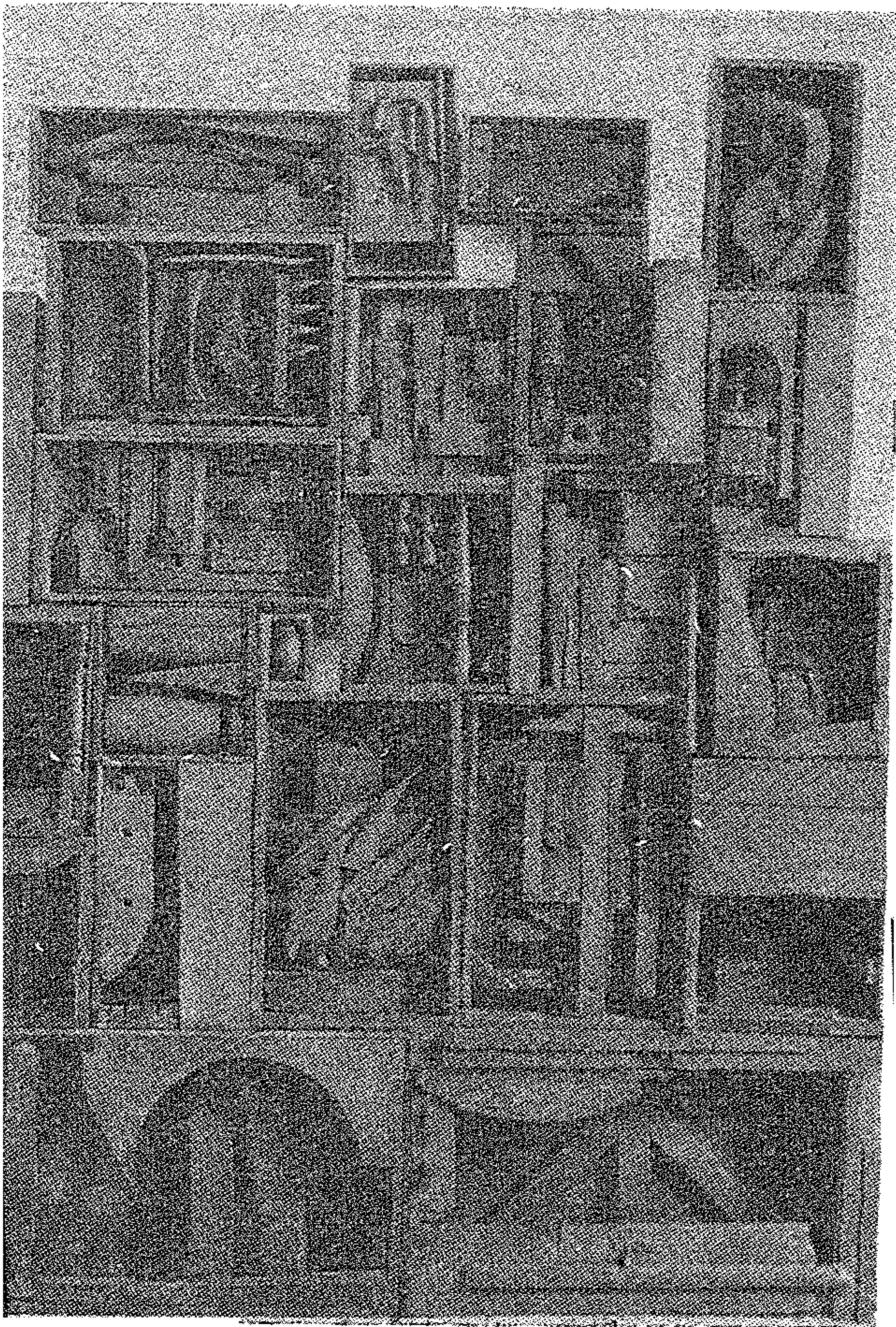
شكل (٧٨) كاميرا حديثة وتتميز بجمال التصميم ، ولها كيان مخلق بما يتفق مع الوظيفة ، هذا مثل آخر لربط الفن بالصناعة .



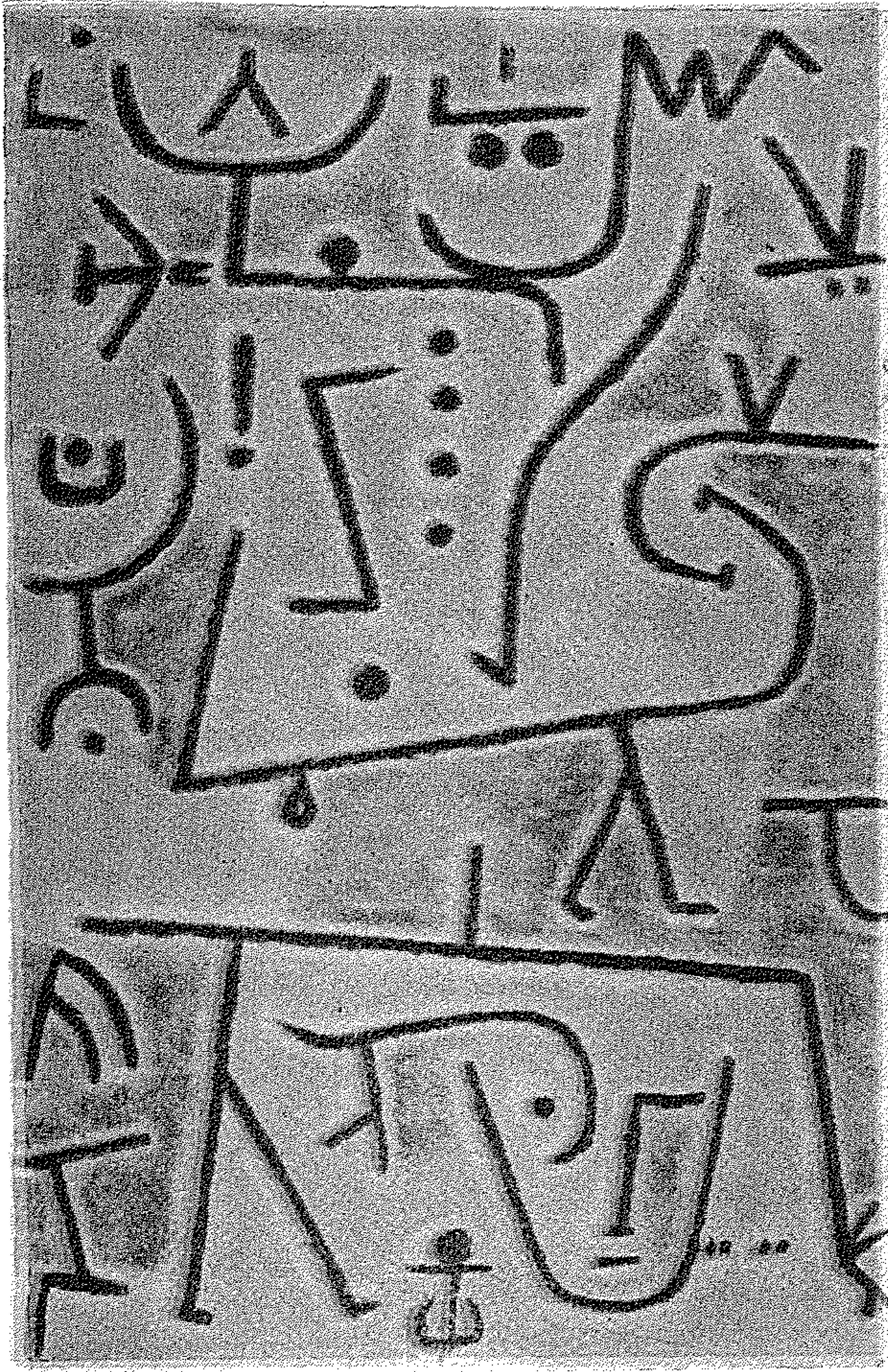
شكل رقم (٧٩) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع برعاية توت عنخ آمون ، لمعبد امينوفيس الثالث فى سولب بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد . المتحف البريطانى ، لندن . هذا التمثال مثل فنى رائع الترجمة الطبيعة ، فمن الجائز مضاهاته بالطبيعة ، وسيتضح أن هناك فروق جوهرية بينه وبينها ، فالجسم ملخص بعضلات يسيرة ، ولفته قوية ، وجلسة كلها عظمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمعان ادركها الفنان من خلال تأمله لعديد من الاسد ، فهو هنا رمز للتحفز ، والقوة ، والتحدى ، والطبيعة لا تختفى منه رغم انه يبدو أقرب الى التجريد منه الى الصورة البصرية .



شكل (٨٠) حفر بارز « لبؤة مصابة » .. تفصيل من معارك الصيد التى كان يقوم بها ملك آشور ، ويدعى «آشور بالنيبال» (٦٦٨ ــ ٦٣٠ ق . م) ، المتحف البريطانى ، لندن .

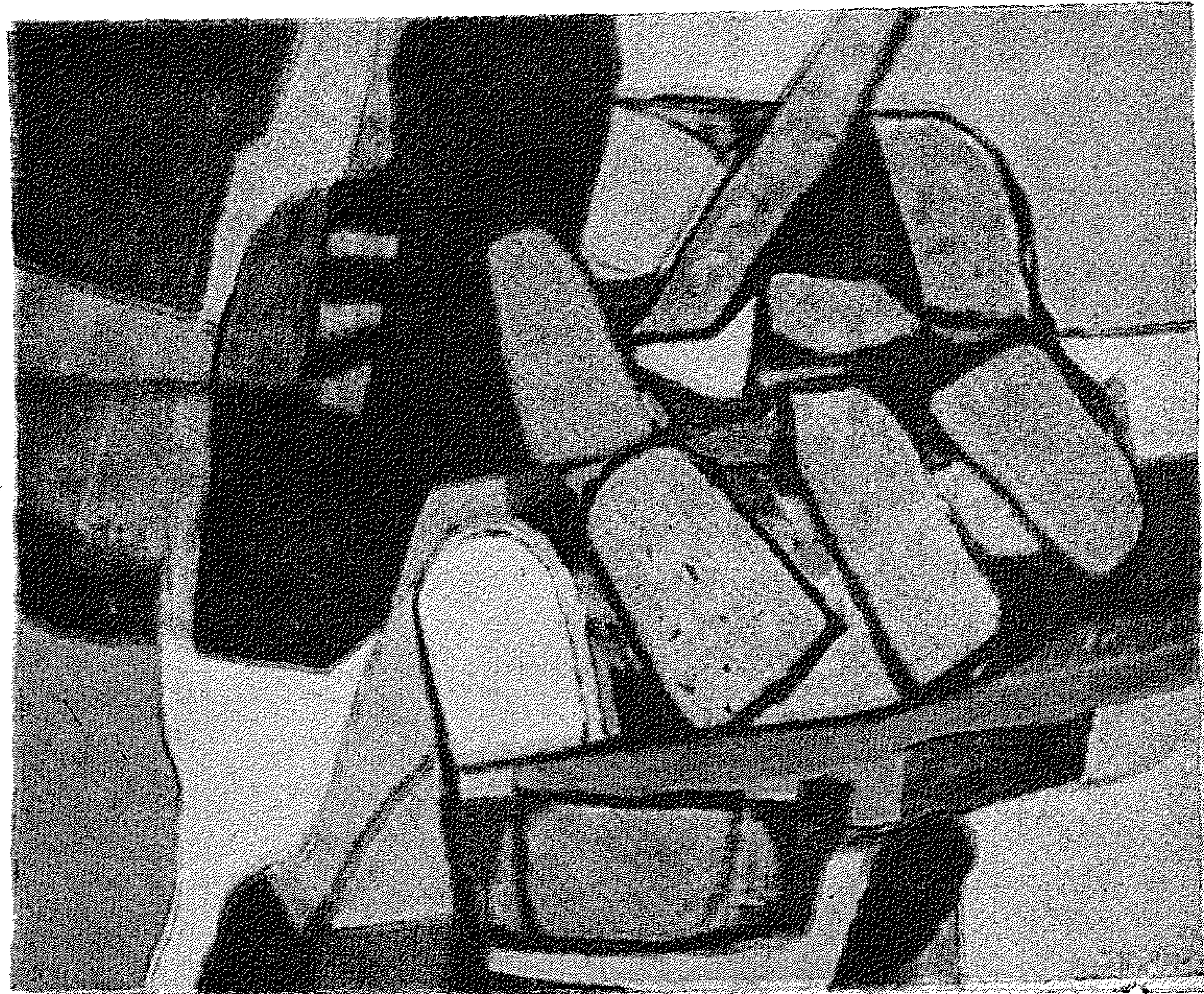


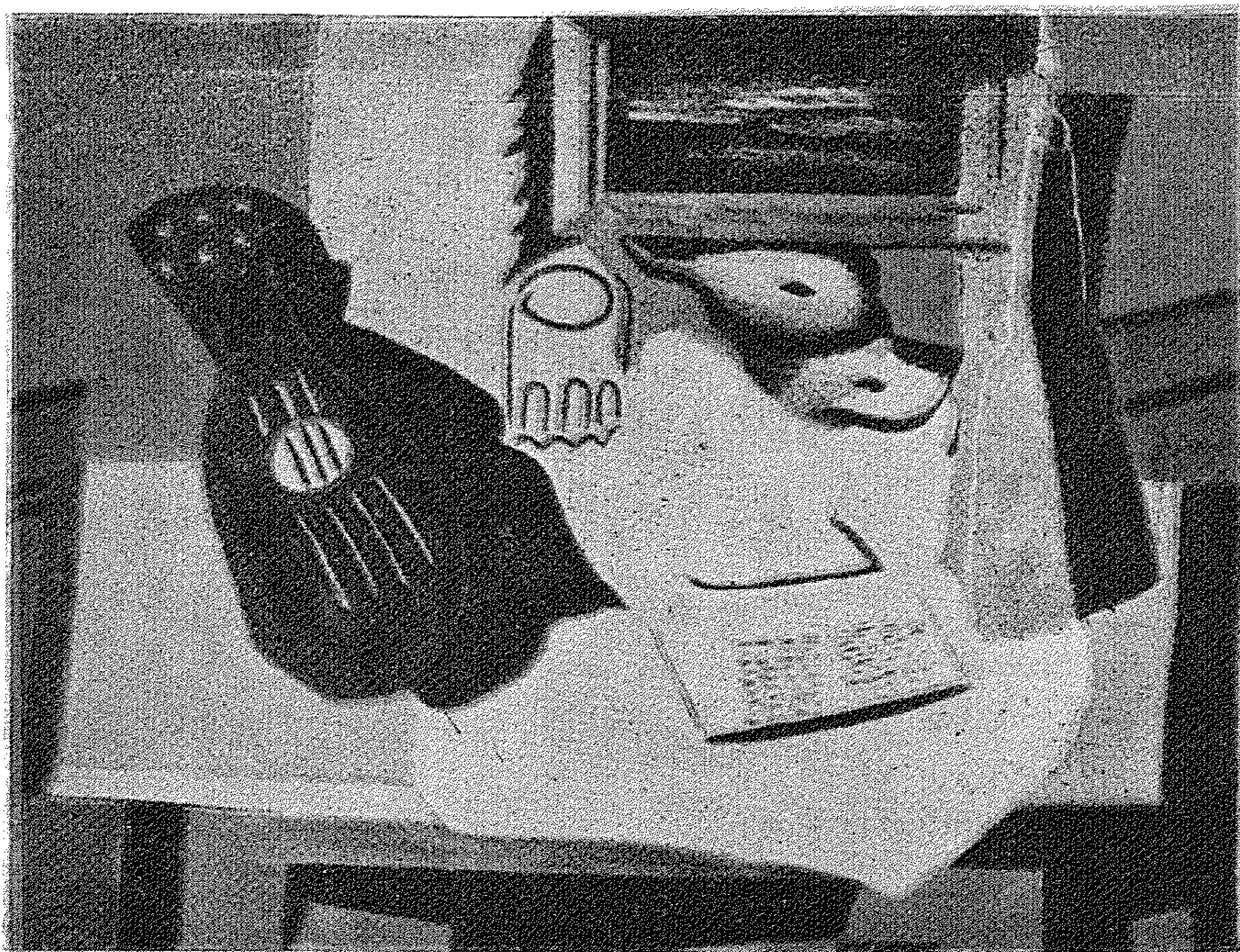
شكل (٨١) لويس نيفلسن ــ « الحائط الاسود» ١٩٥٩ ، طلاء أسود على الخشب (١١٢ × ٨٥,٤/١ × ٢٥½) بوصة ، متحف التيت بلندن . لاحظ التقسيمات المختلفة التي تمثل مستطيلات طولية وعرضية ، وتحوى كل منها اشكالا متنوعة . وتبدو للشكل الكلى النهائى شخصية مميزة ، لا تخلو من الحركة والترديدات المتنوعة . أن هذه القطعة صورة للنحت التجريدى بالمفهوم المعاصر . أليست قطاعا يمكن تصوره ركنا فى محل بقالة ، أو صيدلة ، أو فاكهة ؟



شكل (٦) بول كلى (١٨٧٩ — ١٩٤٠) — « الصديرى الاحمر » (مجموعة خاصة) . لاحظ تنوعات الخـــط التى جاءت نائمة فوق أرضية متنوعة الالوان ، ومنغمـــة فى تكامل مع أشـــكال الخطوط ومعانيها الرمزية .

(١١) مـوريس اســـتيف — « تكوين » (١٩٥٦) — مجموعـــة خاصـــة . ويظهـــر فيها تنظيم المساحات باسلوب تجريدى ، وهى فى عـــدة اتجاهات يكمل بعضهـــا البعض وتخلق وحدة الصورة .

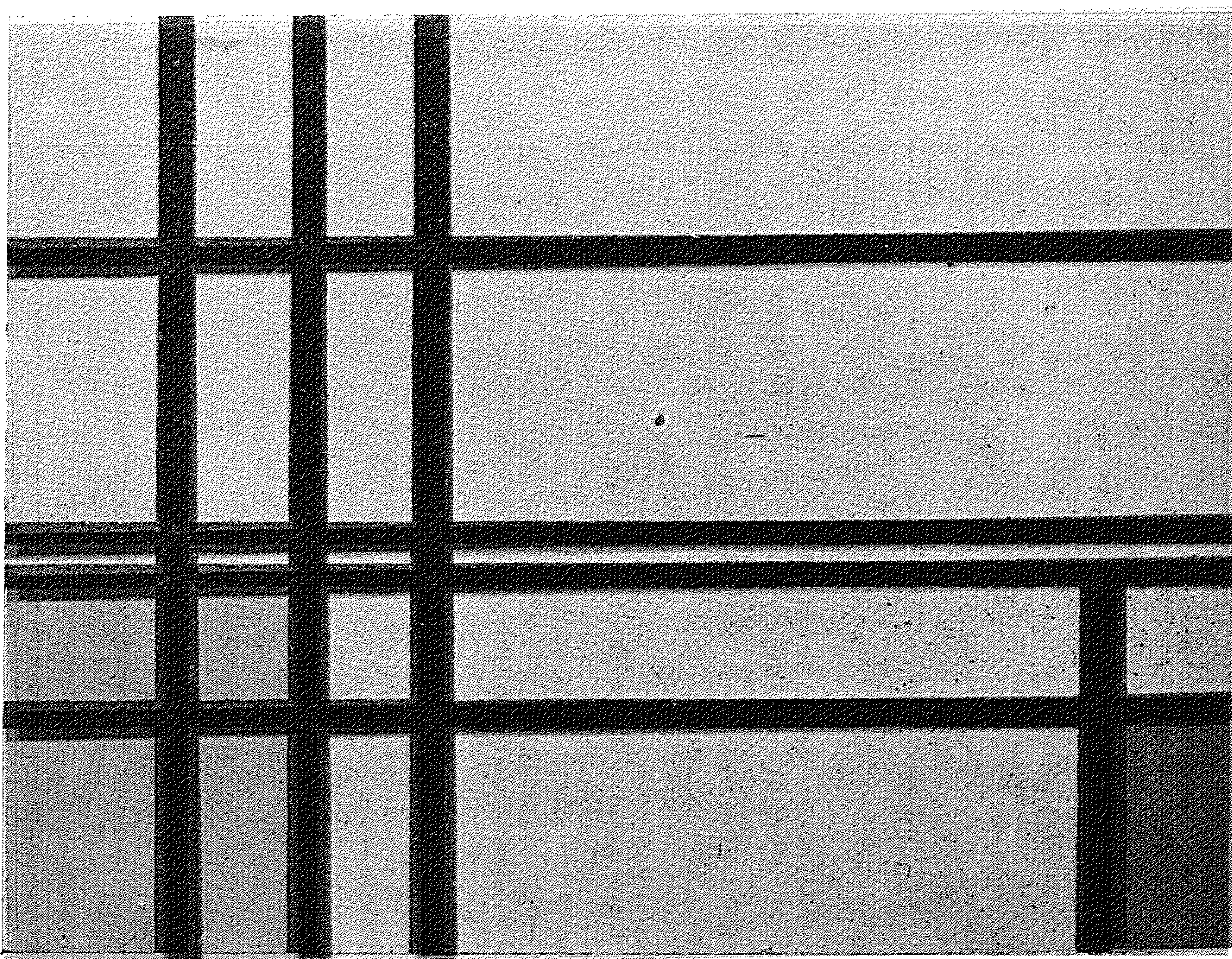


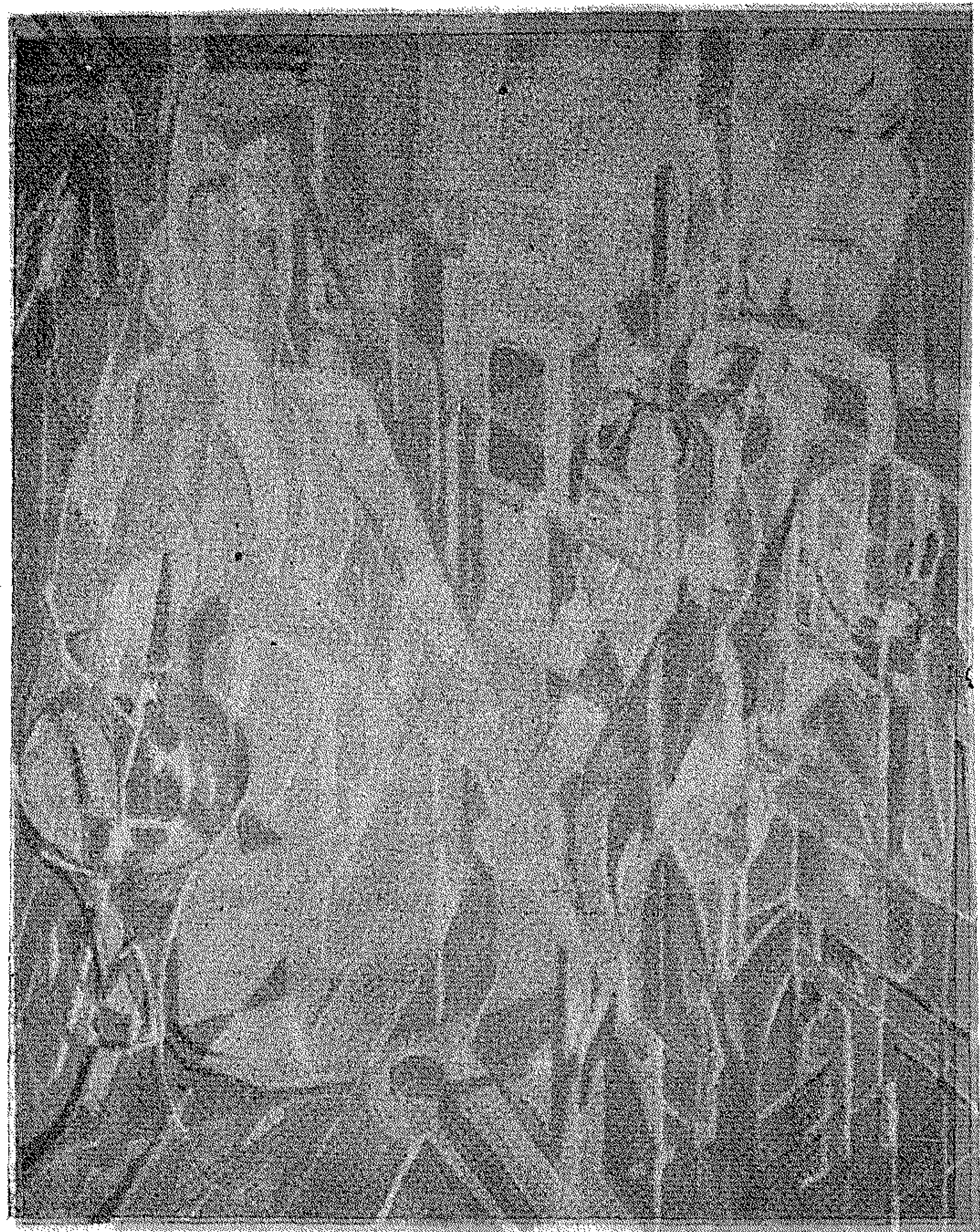


شكل (١٤) بابلو بيكاسو ـ « طبيعة صامتة مع جيتار » متحف زيورخ .

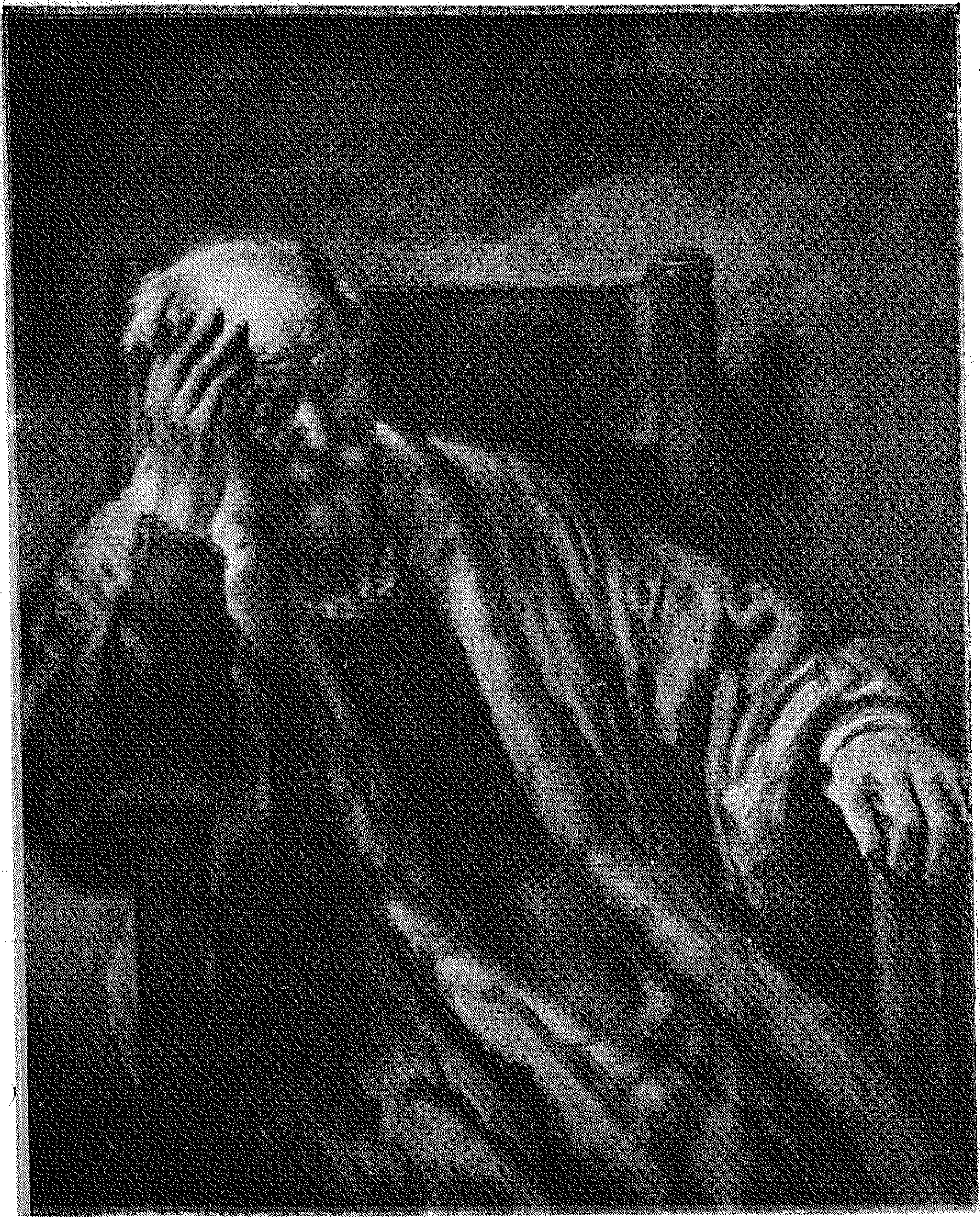
●

شكل (١٧) «بيت موندريان» (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) ـ «صراع الخطوط ، الاحمر والاصفر» (١٩٣٧) ـ متحف الفن بفيلادلفيا . لاحظ اهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والافقية ، بشكل واضح . وقد اضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الاسلامية الواردة في شكل (١٦)

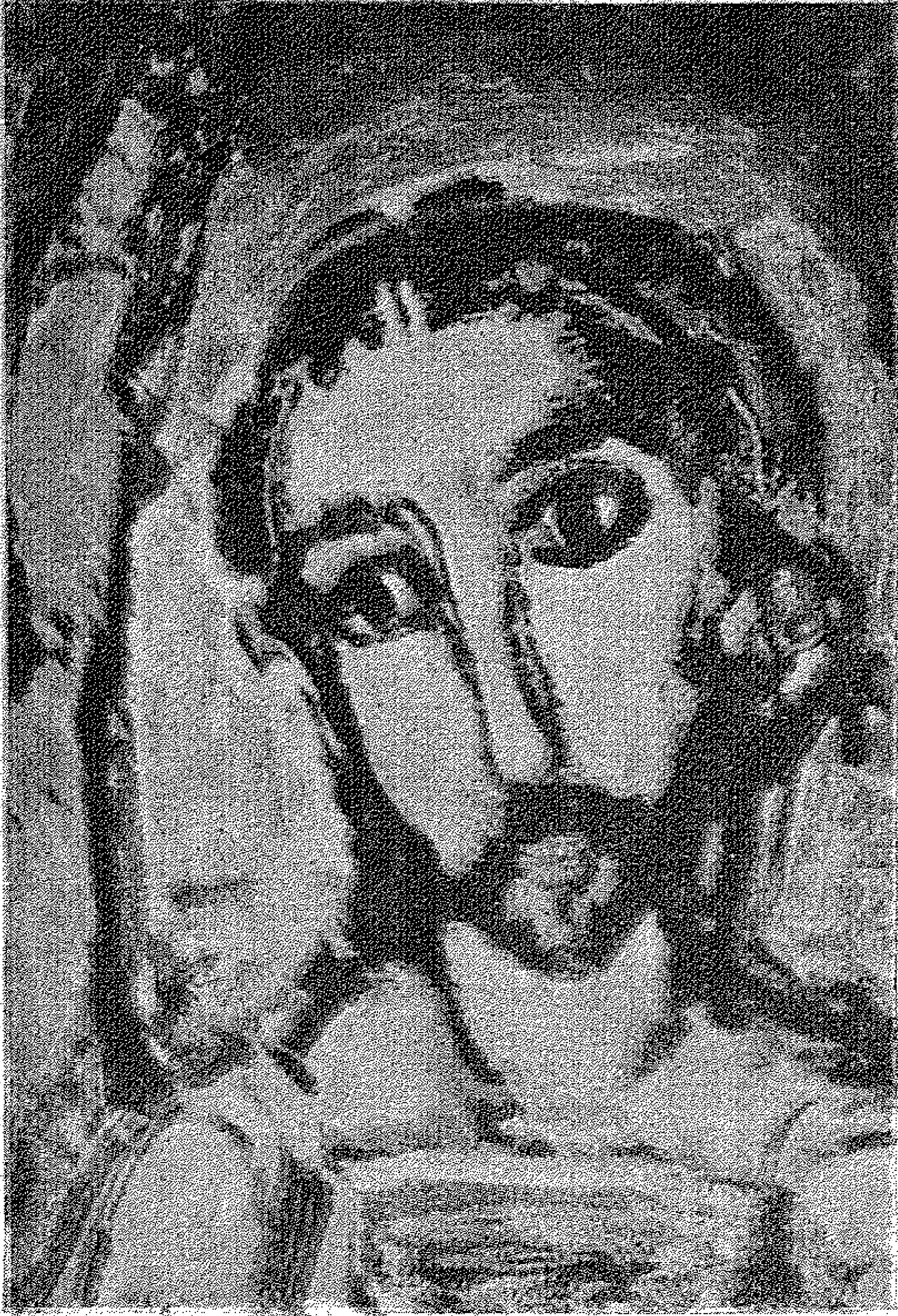




شكل (١٨) سنجيير ـ « الصيف » ١٩٤٥ (مجموعة خاصة) لاحظ تداخل الشكل مع الارضية بتبادل كل منهما وظيفة الآخر .



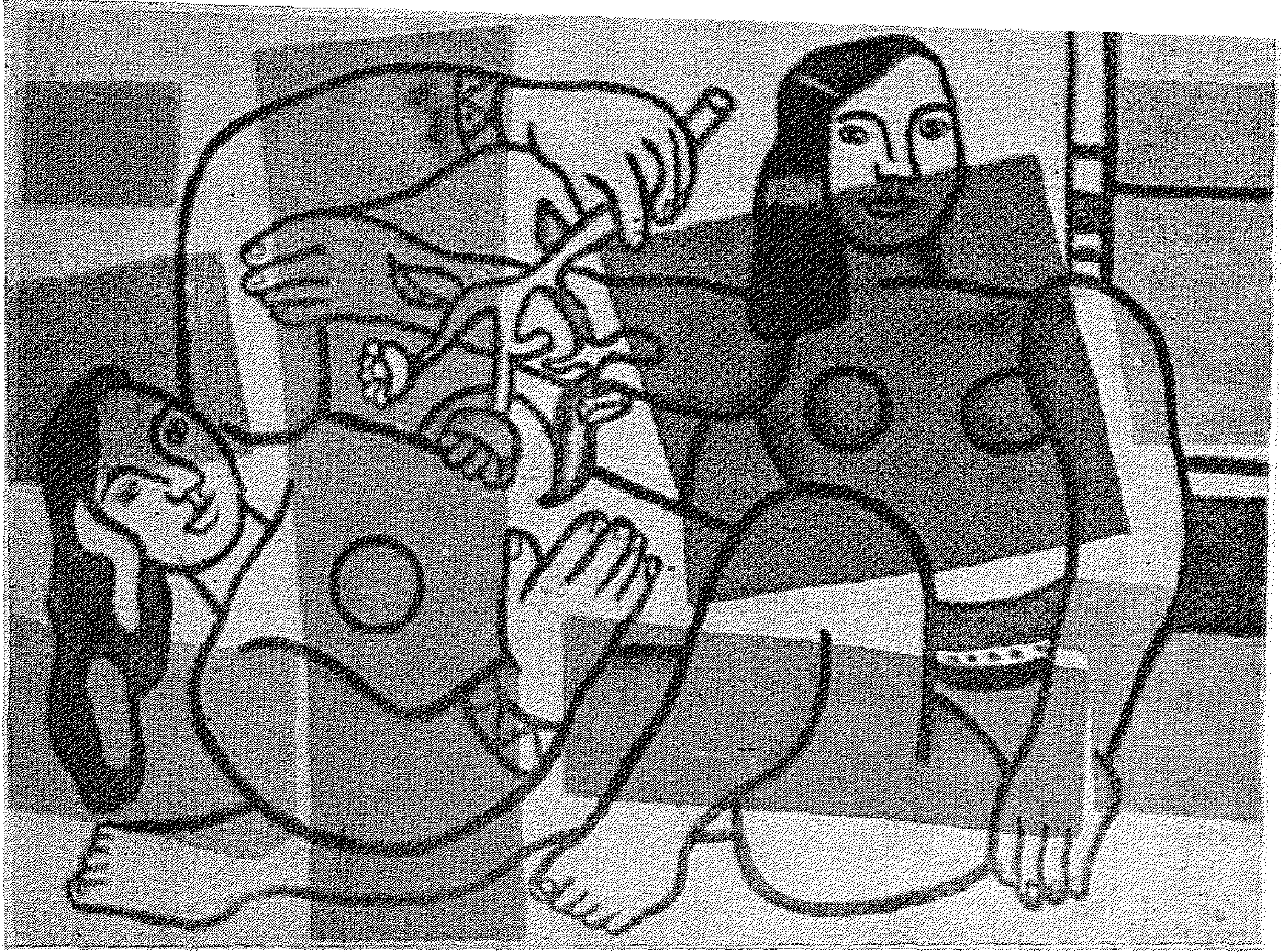
شكل (٢٣) رمبرانت ـ « رجل مسن على مقعد بذراعين » ـ تأمل توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما فى بناء الصورة .



شكل (٢٨) چورج رووه (١٨٧١)
« راس المسيح » ، متحف كليفلاند
للفن بأمريكا .



شـــكل (٢٩) هنرى مـاتيس
« الهنغارية ذات البلوزة الخضراء»
لاحظ الصيغة المبسطة التى تهضم
فى طياتها شـيئا من ملامح الفنين
الفارسى واليابانى ولكن بأسلوب
حديث .



شكل (٣١) فرناند ليجيه ــ « امرأتان تمسكان بالزهور » (١٩٥٤) ، متحف التيت بلندن .
لاحظ الابتعاد بالموضوع عن المظهر الطبيعى رغم امكانية التعرف على مصدره فى الطبيعة .

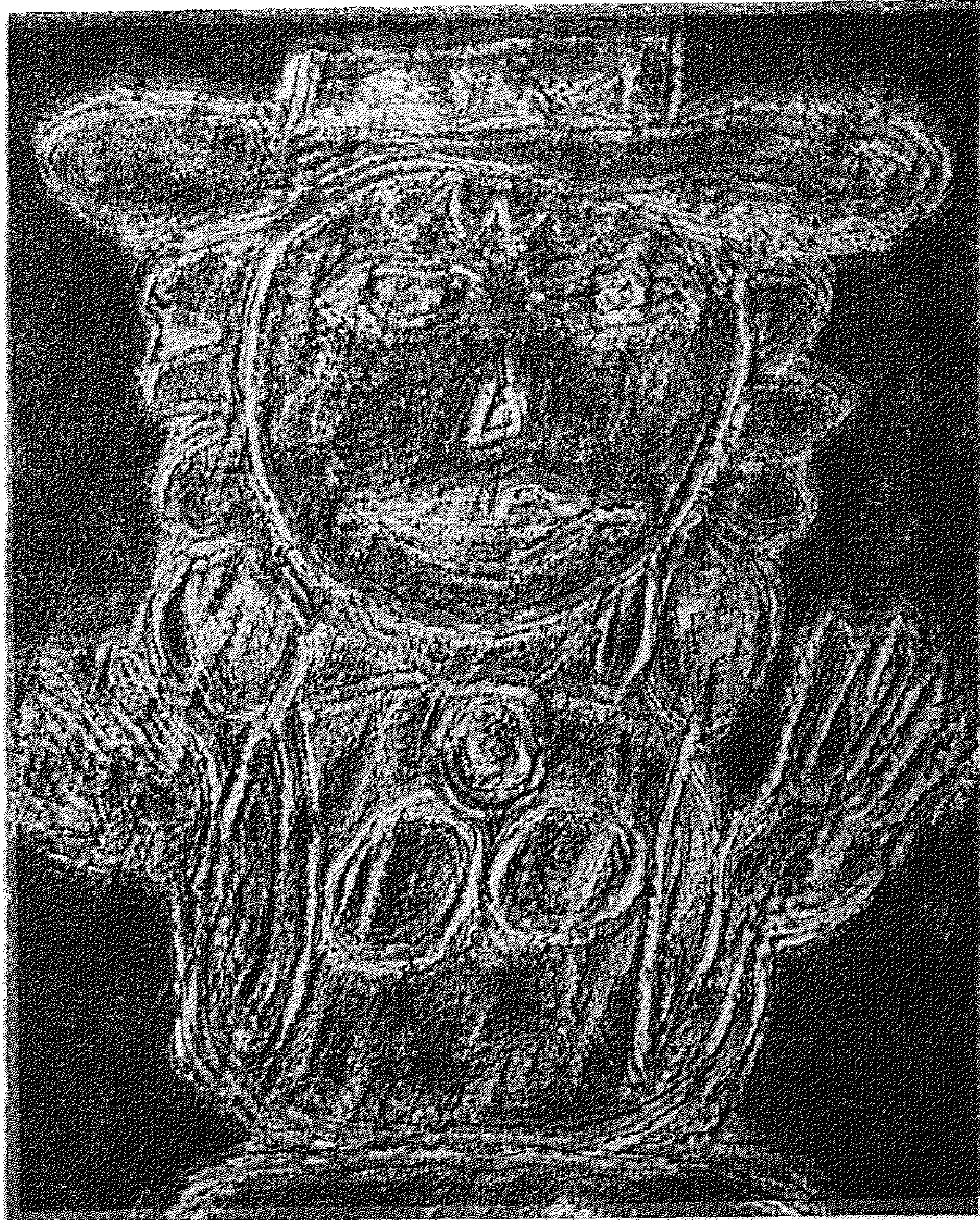


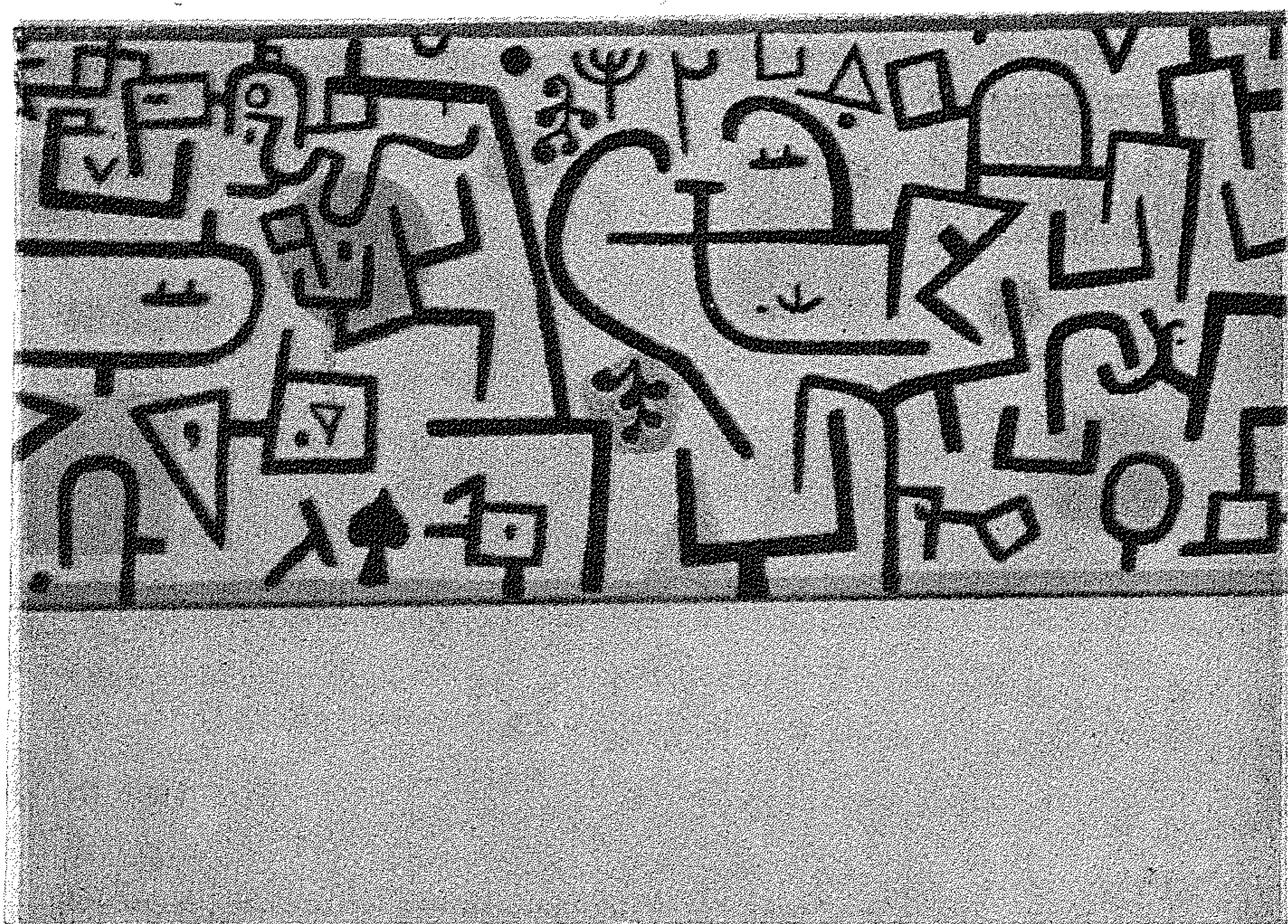
شكل (٣٢) بول سيزان (١٨٣٩ ــ ١٩٠٦) ــ « البصل والزجاجة » . لاحظ محاولة ايجاد الكتلة فى البصل وتكراره الايقاعى حول الزجاجة .



شـــكل (٣٦) ابراهام راتز — « امــراة تقطع الخبز » ١٨٩٥ — متحف المتروبوليتان — نيويورك — لاحظ توزيع مراكز الاهتمـــام فى اليدين وكتلة الخبز — وفى الوجه — وفى الاضـــواء المنعكســـة فى اطار النافذة وفى البيوت التى تلوح من خلالها .

شـــكل (٣٩) جين دى بوفيـــه — « عقدة بقبقة » (١٩٠١) ، متحف الفن الحديث باستكهولم .





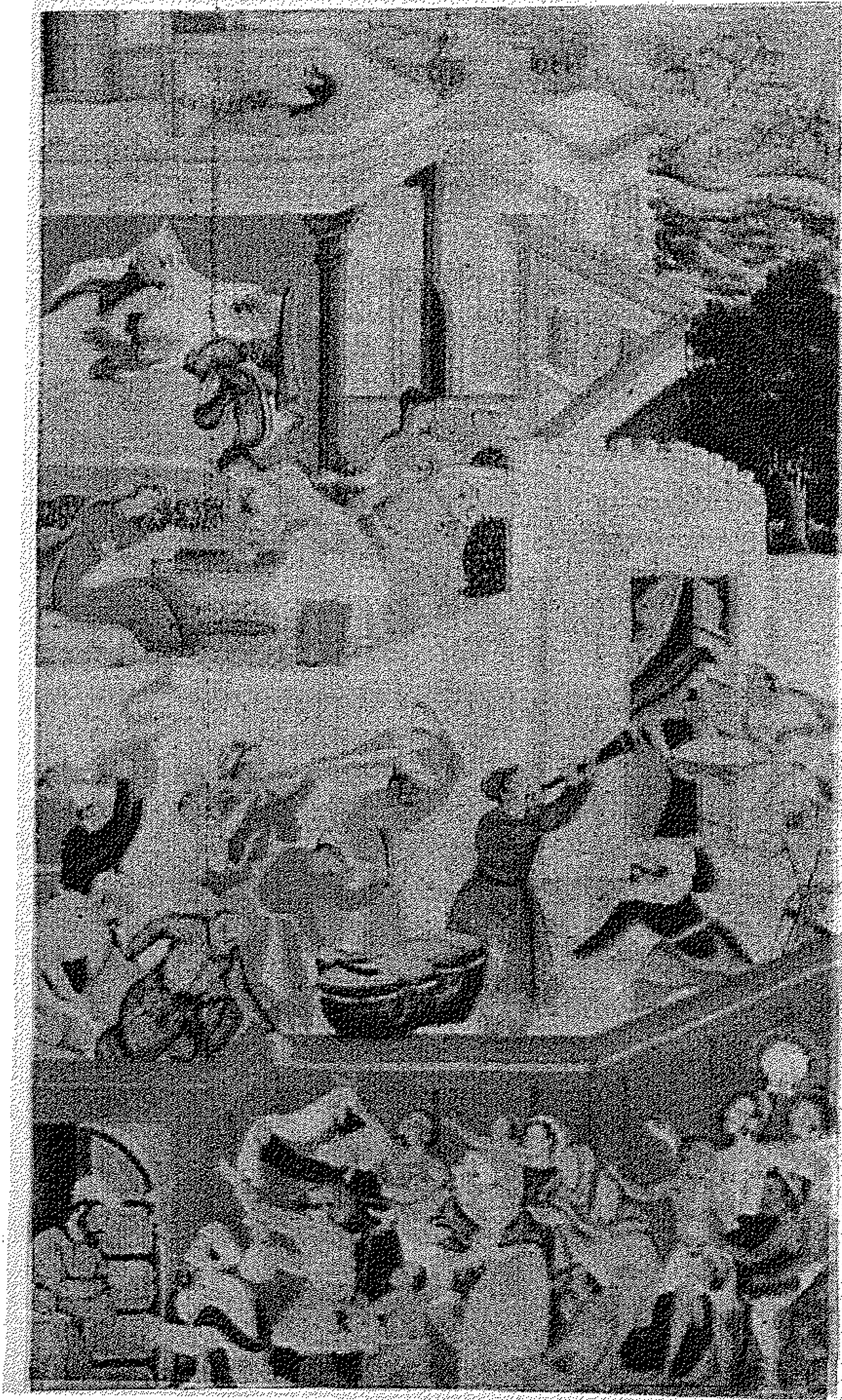
شكل (٤٠) پول كلي ـ « ميناء غني » (١٩٣٨) ، متحف كنست ببازل .



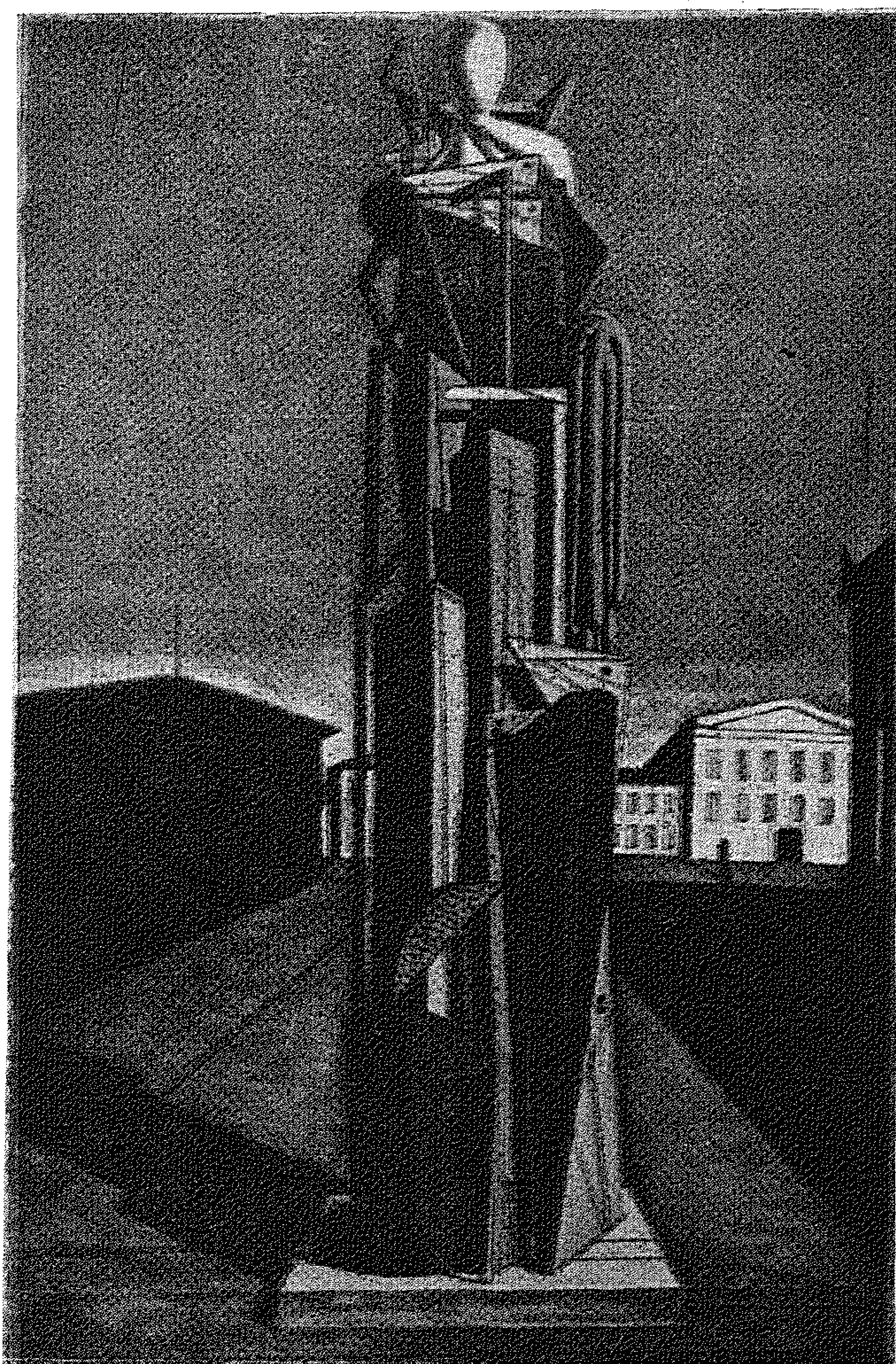
شكل (٤١) أميدو موديليانى (١٨٨٤ — ١٩٢٠) — « صورة شيم سوتين » — المتحف الحكومى بستتجارت . لاحظ صدق التعبير وبساطته فى ابتسامة متراخية ، عينين شاحبتين، ورقبة عمودية ، وشعر مهدل ، وتحريفات فى النسب .



شكل (٤٢) مارك شجال ـ « زواج برج ايفل » ـ هذه اللوحة تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الامامى له أرضيته التى تختلف عن أرضية الاشجار الجانبية لكنها موحدة بطريقة تخدم غرضها وخيالها ولا يظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين أمامية الصورة والارضية المتوسطة التى يخرج منها برج ايفل ، والخلفية التى بها الاشجار والسحب صيغت كلها فى وحدة رغم تنوع المداخل لكل منها .



شكل (٤٣) احتفالات بمناسبة مولد الامير سالم فى عام ١٥٦٩ متحف فيكتوريا والبرت ـ لندن ـ لاحظ تعدد الصور فى صورة واحدة . وهذا مثال لتعدد الرؤى



شـكل (٤٤) « جيوچيو دى شيريكو » (١٨٨٨ – ١٩٧٨)
« الميتـافيزيقى العظيم » (١٩١٧) . متحف الفن الحـديث
بنيويورك . تأمل الخيال فى تكوين هذا النصب ووضعه فى هذا
الفراغ اللانهائى .



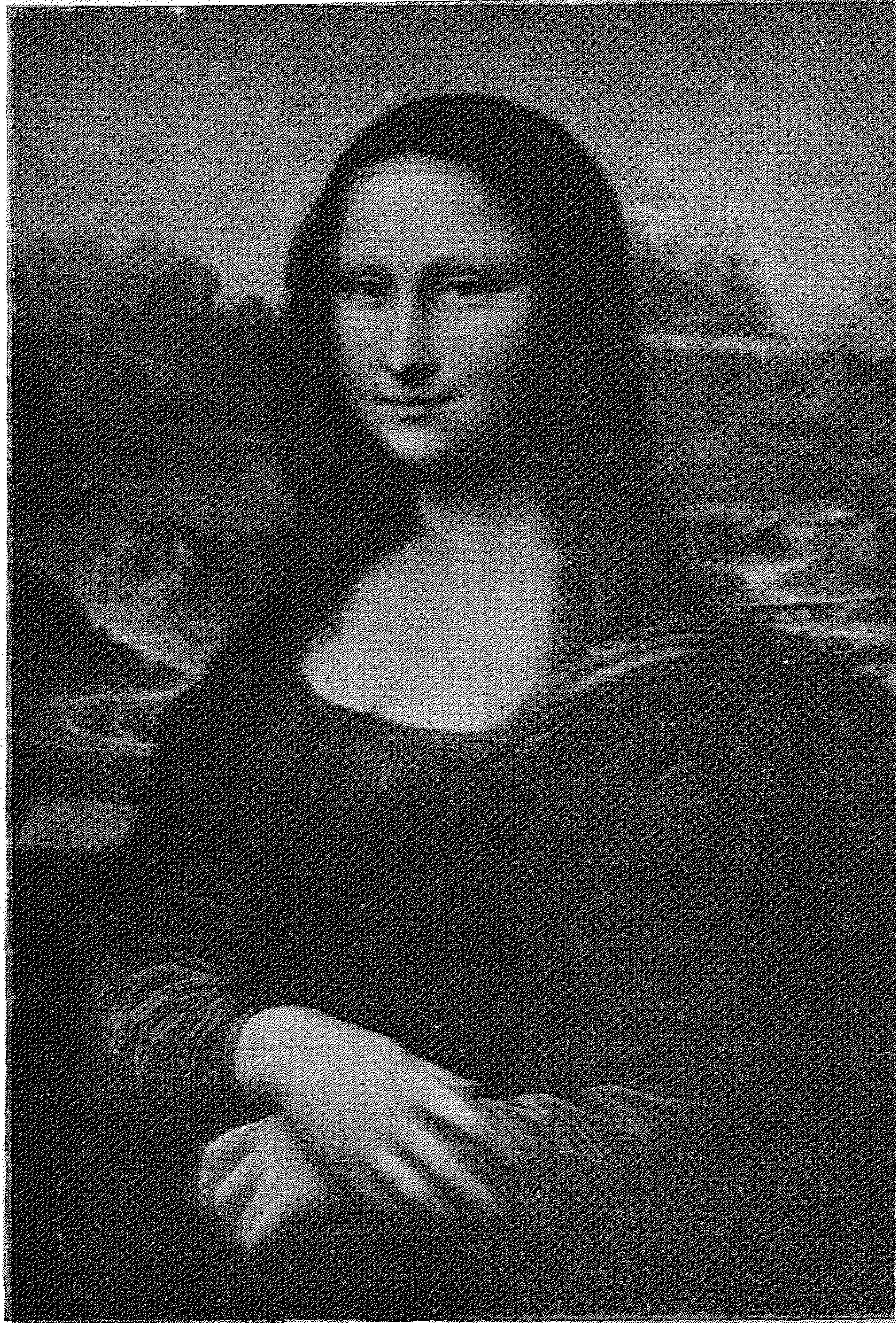
شكل (٤٦) كارل ابل ـ « استغاثة الحرية ١٩٢١ ـ » صورة تحريفية رمزية لوجه اشبه بوجه الطفل المولود الذى يصرخ لاول مرة احتجاجا عند صدامه بالعالم الجديد ـ الدنيا الضاغطة التى يولد فيها ، وتحد من حريته .



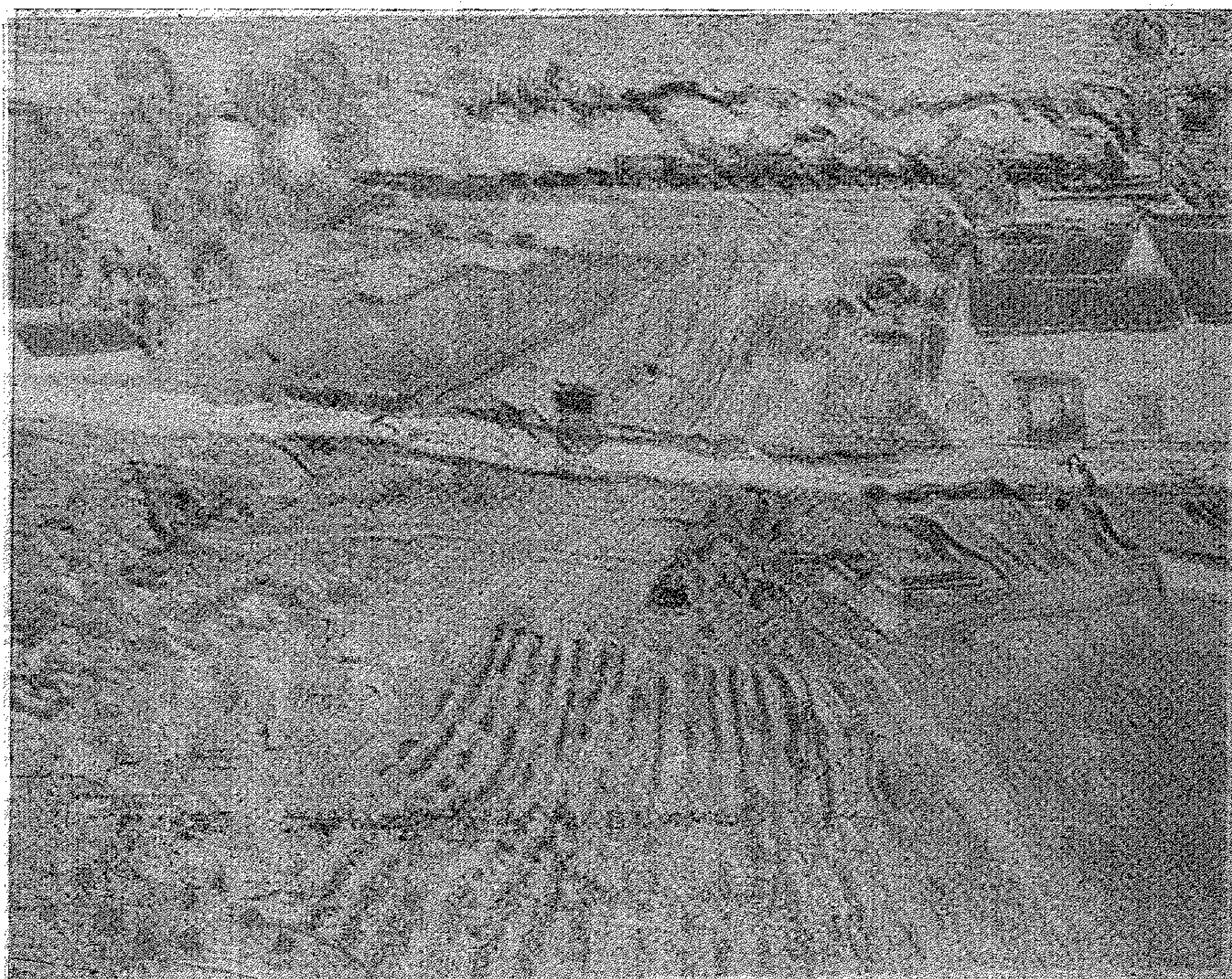
شكل (٥٨) فان جوخ ـ « المقعد الاصغر » لاحظ الايقاعات فى وصلات خشب المقعد : فى الظهر ، وما بين الارجل ، وذلك فى اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الغرفة ، ثم تردد هذا فى الرأسيات البادية فى أرجل المقعد وخلفيته ، والباب الجانبى ، وحوض الخضر .



شكل (٦٩) بابلو بيكاسو ــ دوناس ديڤـانو ــ ١٩٣٩ تأمل كيف استطاع الفنان أن يضحى بالمظهر الطبيعى لهذا النموذج الحى داخل مرسمه ، وحوله الى حركة ايقاعية ، تتصارع أجزائها ، بينما جانب من اللوحة مازال يحتفظ بطبيعته كالنافذة ، وباللتة الفنان المعلقة على الجدران ، وتفاصيل محرفة هنا وهناك فى جسم المرأة الذى انصهر الى فكرة أو كيان جديد ، هو حصيلة التجربة الابداعية ٠



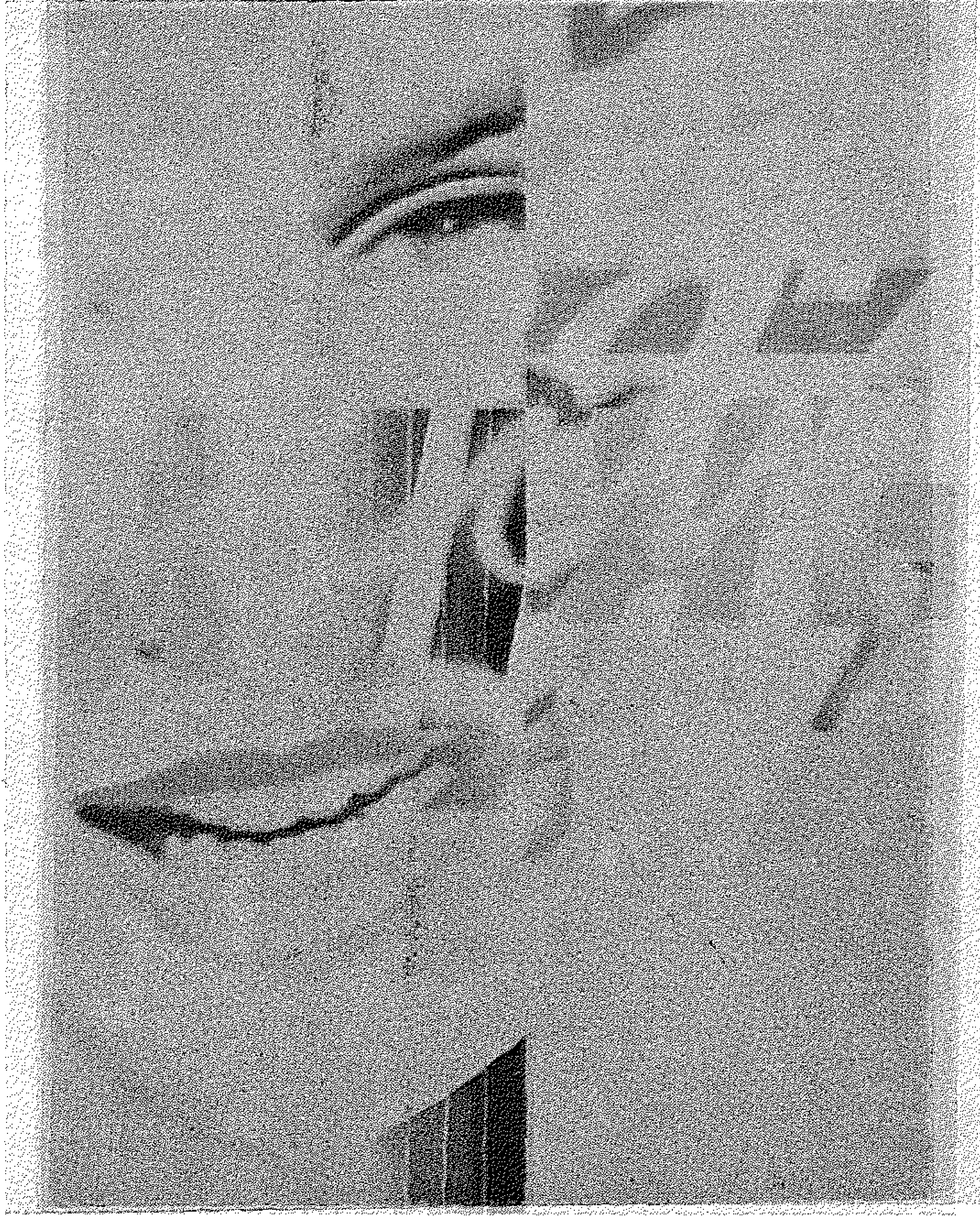
شكل (٧٠) ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ ــ ١٥١٩) ــ «موناليزا»
جانب من الصورة المشهورة لهذا الفنان الايطالى ، من مقتنيات متحف اللوفر بباريس . تأمل ابتسامتها السحرية ، انهـــا ترتبط بشيء أعمق فى نفســـية ليـــوناردو وترجع الى طفـــولته المبكرة . لم ينجح غيره وحتى أقرب تلاميذه ، الى تســـجيل معادل لها ، لاختلاف تكوين كل منهما ، ونشأته .



شكل (٦٢) فان جوخ ــ « منظر طبيعى بالقرب من اويفى » ــ تأمـــل الصورة كيف نسجها الفنان باتجاهات متعددة ، يظهر فيها بوضوح توجيه ضربات الفرشة ، وملامسها، فمجرى الخطوط كلها مائلة ، الا الخلفية التى اتخذت اتجاها أفقيا لتبانى شكل السماء ، ومنطق ابداع الصورة ينطوى على اخلاقيــات غير النوع الدراسى المألوف . أن الصــورة المبدعه هذه لها قوانينها الاخلاقية الذاتية .



شكل (٦٥) مشكاة من القرن الخامس عشر ـ ارتفاع ١٣ بوصة ، وهى لمبة مسجد تدلى من السقف ، وتضاء بشمعة . أنظر كيف اتخذ الفنان المسلم من الخط العربى أداة لزخرفة الزجاج ، وكيفه بما يتناسب مع ملء الفراغ بشكل متماسك .



شكل (٦٦) چيمس روزنكويست (١٩٦٢) — «مارلين مونرو» ، صورة زيتية مقاس متوسط — متحف الفن الحديث بنيويورك . أصبح الموضوع فى القرن العشرين بعيدا عن الدين ومستمدا مع خيالات من فمها واسمها ، فى تركيب توليفى حديث .

أسرار الفن التشكيلى

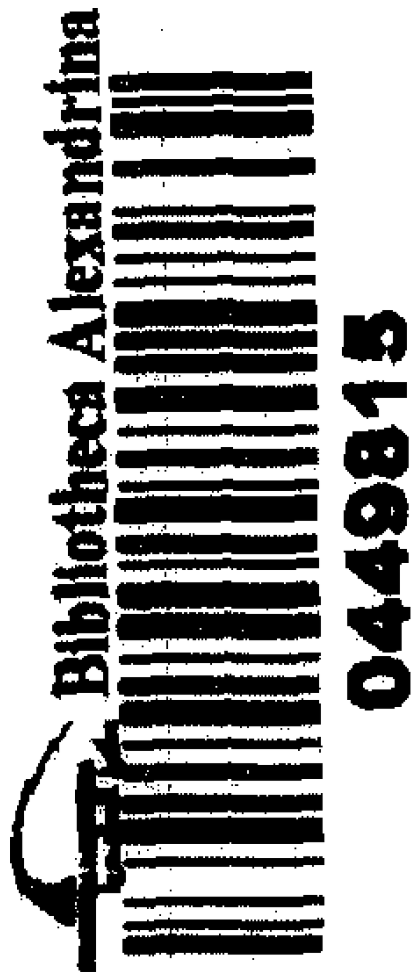
للدكتور

محمود البسيونى

عولجت تلك الأسرار فى ثلاث أبواب رئيسيه : **الأول** يتعرض لتشريح بنـاء العمل الفنى : الخط ، والمساحة ، والملمس ، واللون ، والضوء ، والحجم ، والكتـلة ، والفراغ ... الخ · **والثـانى** : يشرح طبيعة : الموضوع ، والمضمون ، والاثارة ، والتلقائيه، والخيـال ، والتجريد ، والايقـاع ، والاسـلوب ، والتعبير ، ونقل الخبرة ... الخ· **والثالث** : يبين صلة الفن التشكيلى : بالحياة ، والصناعة ، والتراث، والأخلاق ، والدين ، والتربية ، والعلم ، والأدب ، والفلسفة ، والتحليل النفسى ·· على أسس حضارية

ويهتم المؤلف بازالة الغموض عن تلك العلاقات المتعددة بلغة مبسطة ، وصور ايضاحية متعددة ، تخدم حاجة المواطن المثقف ، وطالب الفن ، ومعلم التربية الفنيـة ، والناقد ، والفنان ، وغيرهم من المشتغلين بمشكلات الفن وفهم خباياه ·

والكتاب أحدث ما أنجزه المؤلف بعد سنتين من البحث والدراسـة ، ويضيف به جـديدا للمكتبـة العربية ، بجانب مؤلفاته السابقة التى حاز بعضها جائزة الدولة التشجيعية ·



الناشر

عالم الكتب بالقاهرة

٣٨ شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة ـ ت: ٧٤٦٤٠١